إعداد وتنسيق

محمد مشبال

بَلاغَةُ الصُّورَة

محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد



بَلاغَــةُ الصُّورَة

محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد

بَلاغَــةُ الصُّورَةَ

محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد

▼

إعداد وتنسيق

محمّــد مشـبال

الطبعة الأولى
2019 م 1440هـ

كنوز المعرفة

بلاغة الصورة: محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد
تأليف: مجموعة من الباحثين
إعداد وتنسيق: محمد مشبال
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 2018/10/5503
ردمك: 978-9957-74-780-0 ISBN
الطبعة الأولى 2019م 1440هـ

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
www.darkonoz.com
هاتف 4655877 6 00962 فاكس 4655875 6 00962
خلوي 494 5525 79 00962
E-mail: info@darkonoz.com; dar_konoz@yahoo.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني: محمد أيوب

فهرست الموضوعات

مقدمة

لم يكن درسُ البلاغة جذابا ولا مفيدا لنا نحن التلاميذ أو الطلاب في مراحل الدراسة، ليس لأن البلاغة علم عقيم أو معرفة لا نفع فيها، ولكن لأننا كنا نعزف عن أي درس يقوم على تلقين القواعد ورسم الحدود وحفظ المصطلحات وترديد الشواهد. وفي موازاة هذا الدرس الذي يلقيه أستاذ البلاغة في المدرسة أو الجامعة، كان هناك صنفان من الكتابة في هذا الحقل المعرفي؛ صنف ذو غرض تعليمي صرف، وهو لا يختلف في منهجه ومادته عن الدرس التعليمي الذي أشرت إليه بل هو امتداد له، وصنفٌ ذو غرض علمي يحفر في هذه المعرفة العتيقة ويسائلها أو يحاورها برؤية جديدة. ولعلي لا أبالغ إن قلت إنه لولا هذا الصنف الثاني لماتت البلاغة فعليا، أو على الأقل انحسر دورها في أن تظل أحد علوم العربية التي يجب تلقينها للمتخصص في هذه اللغة.

وعلى الرغم من انصرام عقود من الزمن على بدايات إعادة التفكير في البلاغة، فإن الكتابات المجدِّدة لهذا الحقل لم تنجح في اختراق الدرس التعليمي التقليدي أو تغييره بأي صورة من الصور؛ إذ نستطيع القول إننا نواجه حتى هذه اللحظة بلاغتين؛ إحداهما تعليمية تقليدية، والأخرى علمية تجديدية. وإذا كانت الأولى قد شقّت طريقها بثبات وثقة ودعم من المؤسسات التعليمية والدينية، فإن الأخرى لا زالت حتى هذه اللحظة تواجه عقبات متعددة سواء من فئة المحافظين التقليديين، أو من غيرهم ممن يرتابون في هذه المعرفة ولا يأملون منها خيرا.

هذه البلاغة التجديدية هي التي تعنينا، وهي التي نحاورها ونبني عليها؛ لأن غايتنا تطوير هذه المعرفة ووصلها بالخطابات التي خرجت من رحمها، بدل عزلها

في قوائم باردة أو مَعارض للصور المحنّطة. وإذا كانت الثقافة العربية قد ابتليت بآفة تقديس الماضي والحفاظ على الموروث كما تشهد على ذلك كتابات بعض البلاغيين التقليديين، فإن هذه الثقافة نفسها أفرزت كتابات مناقضة سعت جاهدة إلى فتح البلاغة على آفاق جديدة، كما تشهد كتابات أمين الخولي وغيره من الباحثين في البلاغة الذين توالى ظهورهم في الثقافة العربية.

ولعل إحدى غايات هذا الكتاب إظهار مساهمة أحد الباحثين في حقل البلاغة تنظيرا وإنشاءً؛ فلم يكن محمد أنقار (١٩٤٦-٢٠١٨) روائيا وقاصا فقط، بل كان بلاغيا؛ لم يطرق البلاغة من أبوابها المقنّنة والمقفلة، بل طرقها من أبوابها المنفتحة على فضاءات الإبداع؛ فقد كانت للرجل معرفة دقيقة بالفنون والآداب الإنسانية؛ كان كاتبا للقصة القصيرة[١] وروائيا، وناقدا أدبيا مرهف الذوق[٢]، وناقدا بارعا للسينما[٣]، ومجيدا للرسم[٤] وله معرفة بالموسيقى[٥] وبكتابة السيناريو والمسرح.

---

(١) نشر أولى قصصه في سنة ١٩٦٦ أي وهو لم يتجاوز سن العشرين. راجع البيبليوغرافيا في الملحق من هذا الكتاب.

(٢) كانت معظم مساهماته النقدية في بداية مشواره شفاهية من خلال مشاركته في أنشطة اتحاد كتاب المغرب قبل أن يجمد عضويته في هذه المؤسسة لسنوات طوال بسبب ما رواه لي من تشويه أجري على رده على انتقاد إبراهيم الخطيب لقصصه؛ لعله كان يشعر بظلم لحق به لأسباب سياسية وإيديولوجية.

(٣) أتاحت لنا مشاركتنا لسنوات في أنشطة جمعية أصدقاء السينما ومهرجانها السنوي أواخر الثمانينات وطوال التسعينات، أن أقف على ثقافته السينمائية الدقيقة من خلال المناقشات التي تعقب الفيلم أو التي كنا نخوض فيها معا، وعلى الرغم من أنه لم يكتب في مجال النقد السينمائي إلا أن مقالته «كانطينفلاس» وداعا، العلم، ع١٥٦٧٢، ٢/ ٧/ ١٩٩٣، يمكنها أن تكون دليلا على قولي.

(٤) رسم عديدا من صور أغلفة كتبه: «قصص الأطفال بالمغرب» و«زمن عبد الحليم»، و«بلاغة النص المسرحي» و«صورة عطيل»، كما رسم صورة غلاف كتاب محمد مشبال «مقولات بلاغية في تحليل الشعر» (١٩٩٣)

(٥) لم تتح له ظروفه أن يتعلم الموسيقى ويعزف على آلة من الآلات إلا أنه كان حريصا على تعليم ابنته الدكتورة سعاد أنقار هذا الفن الذي تخصصت فيه وأصبحت عازفة محترفة على آلة البيانو. ولها مؤلفات في الثقافة الموسيقية.

لم يكن محمد أنقار بلاغيا بالمعنى الضيق لعلم البلاغة؛ فلم يسبق له أن كتب دراسة في البلاغة العربية القديمة أو الحديثة، ولا انشغل بأسئلتها المتداولة، ولكنه كان حريصا على الانتساب إلى حقل البلاغة كما يتصوره هو. والمتأمل في كتاباته سيلاحظ أنه لم يشرع في استعمال لفظ البلاغة إلاّ بعد كتابه أو أطروحته «صورة المغرب في الرواية الإسبانية»[(١)]؛ أي بعد اصطدامه بمفهوم «الصورة»[(٢)] الذي سيلازم تفكيره النقدي بقية حياته. ولفظ الصورة من الألفاظ التي استعملت في خطاب النقاد المحدثين للتخلص من الاصطلاحات البلاغية الجافة، ولكنه في الوقت نفسه ليس غريبا عن النسق الاصطلاحي البلاغي المأثور؛ فلفظ «التصوير» على نحو ما استخدمه الجاحظ ومن بعده عبد القاهر الجرجاني، من المفهومات البلاغية الأساس التي يمكن أن يؤول إليها بشكل من الأشكال مصطلح الصورة الذي استخدمه أنقار في سياق السرد. لقد حاول جاهدا تحديد مفهوم ما اصطلح عليه بـ«الصورة السردية» أو «الصورة الروائية»، رغم إيمانه بأنّ المفهومات في ميدان الأدب لا يمكنها أن تكون دقيقة. ومهما يكن موقفنا من هذا المفهوم، فإن صلته بالبلاغة واضحة؛ فصورة المغربي التي تناولها في السرد الإسباني مفهوم أسلوبي أو جمالي لا يخرج عن دائرة البلاغة التي كانت أول درسٍ في التاريخ عن تقنيات الخطاب وصوره الأسلوبية.

لم يكن محمد أنقار معنيا بالمناهج النقدية أو مناهج تحليل الخطاب، إلاّ بالقدر الذي يفيده في فهم الإبداع الأدبي وتفسيره، لأجل ذلك انحصرت صلته بها في استلهامها وامتصاص ما تحمله من رحيق لبناء تصور بلاغي ونقدي شخصي استمده ـ في نظري ـ من تكوينه الأدبي والفني، وقبل ذلك من تكوينه النفسي وتجربته في الحياة.

(١) نوقشت هذه الأطروحة (رسالة الدكتوراه) سنة ١٩٩٢، وصدرت في كتاب ١٩٩٤.

(٢) يمكن أن أضيف ـ إذا جاز لي قول ذلك ـ أن عملنا المشترك لسنوات كان له الأثر من دون شك في ترسيخ علاقة محمد أنقار بالبلاغة؛ فقد كنت أعرض عليه كل كتاباتي في حقل البلاغة قبل نشرها، وكنت أخوض معه في حوارات مستمرة حول علاقة البلاغة بالأدب.

وما يجب أن نقوله في هذا السياق هو أنّ أنقّار كان يرى أن الممارسة النقدية والبلاغية ليست سوى وجه آخر للممارسة الإبداعية؛ فمهمة البلاغي (الناقد) إنتاج معرفة تفسيرية وتعليلية لأسرار العمل الأدبي الذي ينظر فيه؛ أي إن مَهمّته التفاعل مع هذا العمل وكأنه يبحث فيه عن جوهرته الفريدة أو «لؤلؤته المستحيلة» إذا شئنا استعارة تعبير شهير لسيد البحراوي، وقد يعثر فيه على ما يمكن أن يشكل عيبا جماليا. وبناء على هذه الرؤية، يتقمّص الناقد دور المبدع الموازي أو المصاحب لهذا العمل؛ تارة بالتدخل في إضاءة أسراره الجمالية الخفية، وتارة أخرى برتق ثغراته والتنبيه إلى مواطن الخلل فيه.

واضحٌ أن مثل هذه الممارسة النقدية تجعلنا ندرك أن تصور أنقار للبلاغة يخرجها من دائرة التوجّه الصارم والدقيق الذي نهجته منذ القدم[1]، إلى آفاق أرحب وأكثر إنسانية؛ فما البلاغة سوى تلك النقطة التي تلتقي فيها الصورة بالموقف الإنساني المراد تصويره، وعلى البلاغي هنا أن يدرك أن وظيفته تكمن في تفسير هذه الصورة، ليس باعتبارها صنعة جمالية شكلية يمكن تعرّفها بمجموعة من الوسائل الأسلوبية فقط، ولكن باعتبارها رؤية للإنسان. لا يختزل أنقار البلاغة في المعرفة بتقنيات الخطاب التي يمكن تجريدها في قوائم، ولكنه يوسِّعها لتصبح معرفة بالسمات الجمالية التي اهتدى إليها المبدع في صياغته لتجربته في هذا العالم، ولن تكون هذه السمات بالطبع مجرد تقنيات شكلية متواترة في الخطابات، بقدر ما تكون مظاهر ينصهر فيها الشكل بالرؤية الإنسانية.

جملة القول، لا نستطيع فهم وتدبّر البلاغة كما يستخدمها محمد أنقار[2] إلّا

---

(١) على الرغم من إلحاح عبد القاهر الجرجاني والسكاكي وغيرهما من البلاغيين القدماء على ضرورة أن يمتلك البلاغي ذوقا أو خبرة جمالية تمكنه من تمييز الجيد من الرديء في الأشعار، إلاّ أن المفاهيم التي أنتجها هؤلاء ومنها مفهوم «النظم» كانت دقيقة لا تقوم على الحدس أو الانطباع الشخصي.

(٢) للأسف لم يُنظر إلى تجربة محمد أنقار النقدية باعتبارها جزءا من الخطاب البلاغي العربي الحديث أو باعتبارها أحد المشروعات البلاغية في الثقافة العربية بالمغرب، وهذا راجع لأسباب عدّة؛ منها ضيق مفهوم البلاغة عند معظم الباحثين المعاصرين، ومنها أيضا انحسار مؤلفات محمد أنقار النقدية =

بمراعاة ما يأتي: أولا؛ البلاغة عنده مرادفةٌ للأدب ليس باعتباره شكلا جميلا فقط، ولكنه باعتباره تجربة إنسانية. ثانيا؛ التجربة النقدية (أو البلاغية) عند أنقار لا تنفصل عن التجربة الإبداعية إلاّ في الأسلوب والبناء. ثالثا؛ الكتابة عند محمد أنقار نقدا وإبداعا هي تأمل في الذات؛ فهذا الكاتب والناقد لم يكف لحظة عن سرد تجربته في هذا العالم ورواية سيرته الفريدة التي انبنت على شغف نادر بالآداب والفنون وتتبع سير الشخصيات، وتأمل تفاصيل الحياة وأنماط السلوك والعلاقات الإنسانية، وغوص دقيق في ذاته الفريدة التي جعلته ذات يوم يقول لي فجأة: «لم أشعر يوما ما بأني شاب فتي؛ يلازمني شعور دائم بأنني عجوز». لم تكن هذه الجملة بعيدة عن جملة «أحمد الساحلي» الشخصية العليلة في نهاية رواية المصري عندما قال: «منذ أن ولدتُ وأنا في حالة احتضار دائم».

لا نستطيع أن نفصل تصور أنقار للبلاغة والنقد والإبداع عن رؤيته لهذا العالم الذي عاش فيه مختلفا ومتميّزا يحمل في داخله إحساسا دائما بالعجز والموت الوشيك؛ ولعلّ هذا التميّز الواضح في شخصيته وتكوينه النفسي هو الذي حفّزه لإنتاج أدب ونقد سيظلان محفورين في ذاكرة الثقافة العربية.

= في نطاق محلي ضيق (معظم ما نشره من كتب نقدية كان على حسابه الشخصي مما جعل توزيعها على نطاق واسع أمرا عسيرا)

الفصل الأول
نحو بلاغة رحبة

عن بلاغة الرواية

مفهوم البلاغة الرحبة عند محمد أنقار: من «خطاب البلاغة» إلى «بلاغة الخطاب»

محمد مشبال

لعل محمد أنقّار أن يكون أبرز دارسي الرواية المعاصرين استخداما للفظ البلاغة في سياق التنظير للرواية أو تحليل نصوصها، وأحد من استخدموا مفهوم البلاغة الرحبة في إطار البلاغة الأدبية التي انشغل بها. وعلى الرغم من أن أعماله النقدية لا تنزع نزعة تنظيرية، إلاّ أننا لا نعدم أفكارا مبثوثة في مقالات أو حوارات أو مقدمات كتب أو في ثنايا تحليلاته للنصوص الروائية تكشف عن تصوره لبلاغة الرواية تحديدا؛ هذا التصور الذي سنسعى هنا إلى لمّ شعثه وإعادة تقديمه على نحو يمكّننا من إظهار أحد الإسهامات العربية في بناء حقل بلاغة الرواية داخل النظرية البلاغية أو نظرية الخطاب بشكل عام.

حدود البلاغة الرحبة

على الرغم من وجود تعريفات مختلفة للبلاغة، إلاّ أن أشهر هذه التعريفات يقرنها بالوجوه الأسلوبية التي يتحلّى بها الخطاب؛ فالبلاغة بهذا المفهوم تحيل إلى الوظيفة الجمالية التي تنبع من الوجوه الأسلوبية التي رصدتها البلاغة في أبوابها. ويقتضي هذا القول النظر إلى البلاغة باعتبارها مجموعة من الإجراءات التحويلية (الاستبدال والقلب والزيادة والحذف) التي يجريها المتكلم في مكونات بنية اللغة؛ وهذه الإجراءات هي القواعد الكلية التي تولّد بلاغة الكلام أو ما يصطلح عليه بالوجوه

الأسلوبية. ولا شك أن هذا المفهوم السائد للبلاغة ستُوجّه له اعتراضات بسبب تضييقه للبلاغة وحصرها في البعد الأدبي للخطاب وإغفالها للبُعد الإقناعي الذي يمثّل عمودها الفقري منذ نشأتها الأولى؛ فالأصل في البلاغة الإقناع وليس التخييل؛ مما يجعلها مجالا لرصد التقنيات والمواضع الحجاجية التي يقوم عليها الخطاب الإقناعي؛ فوظيفة هذه التقنيات والمواضع خلق الإقناع، وبناء على هذا أصبحت البلاغة مساوية للحجاج، ولا وجود للوجوه الأسلوبية خارج دائرة الحجاج الذي يوجِّه الخطاب.

وعلى الرغم من هذا التعارض في مفهوم البلاغة؛ إلاّ أنها تمثّل في الواقع، كما قال حازم القرطاجني علما كلّيا يشمل الخطابين الأدبي والحجاجي. بيد أن محمد أنقار لم تكن لتشغله هذه البلاغة الكلية، ولا ليلتفت إلى جناحها الحجاجي الذي كان يراه ممارسة منطقية غير ملائمة لدراسة الأدب[1]؛ فالذي كان يشغله هو تأصيل بلاغة رحبة مغايرة للبلاغات السائدة سواء أكانت بلاغة قديمة أم جديدة. فماذا كان يقصد بالبلاغة الرحبة؟ وما هي حدودها؟

١ . «هي في الواقع بلاغة رحبة وليست بلاغة عامة. أو قل، إنها بلاغة مخصوصة تصبو إلى أن تستشف من النصوص الأدبية قيما جمالية متحققة فيها بالفعل بدل أن تكون مستمدة من مبادئ المناهج وقواعد الدرس النقدية الجاهزة[..]هي بلاغة «تحلم» بأن تتوصل إلى جسّ نبض الجمل والتعابير والصور لنسمع أنينها الإنساني الحق ووصفها الصادق للقيم وقدرتها على ترجمة المعاناة أو الحب البشري ترجمة أدبية أصيلة. ولأجل ذلك يمكن القول، إن هذه البلاغة تتجاوز بلاغة الخانات والتصنيفات والتعقيد لكي تعانق رحابة التعبير الإنساني ذاته لتجعل منه بوصلتها الهادية وتكيّف تحولاته وتغيراته تبعا للتحولات الأسلوبية التي تتجلى في كل نص أدبي على حدة»[2].

---

(١) راجع: منطق الحجاج، منطق الطير، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٩٣، يناير ٢٠١٥.

(٢) حوار أجراه العياشي أبو الشتاء مع محمد أنقار، جريدة الاتحاد الاشتراكي العدد ٦١٢٣ يوم ١٦ ماي ٢٠٠٠.

تفيد الرحابة المسندة إلى البلاغة في قول أنقار المقتبس، عدّة دلالات؛ من ذلك عدم تقيُّد المحلل البلاغي للأعمال الأدبية بالأبواب التي سنّها البلاغيون؛ فالبلاغة الرحبة لا تهتم بالقوانين العامة للخطاب البليغ (أي الخطاب الأدبي)، بقدر ما تعنى بالسمات الجمالية التي تفرزها الأعمال الأدبية في تشكّلاتها النوعية المختلفة؛ وهي سمات ذات ماهية أدبية تجسد القيم التي تصورها هذه الأعمال.

ومن ثنايا هذا التصور يلوح تساؤل ضمني مهم: هل يوجد مانع من توسيع دائرة «البلاغة الأدبية» لتستوعب سمات ومظاهر جمالية تتعدّى خانات الوجوه الأسلوبية التي رصدتها البلاغة الإنسانية؟ وبتعبير آخر: ما المانع من جعل البلاغة تستوعب مظاهر وسمات جمالية يسود الاعتقاد بأنها مجال اختصاص حقول أخرى، لا ينبغي للبلاغة أن تقترب منه؟ ما المانع من أن نتحدث عن بلاغات خاصة بالأجناس الأدبية كما نتحدث عن بلاغة عامة؟

كان أنقار يروم توسيع أبواب البلاغة لتستوعب في العمل الأدبي سماته الهيكلية والنوعية والنصية، إلى جانب سماته الأسلوبية اللغوية.

٢. بلاغة متنوعة المظاهر وفق تنوع الأجناس الأدبية التي تُعاين فيها. وفي هذا السياق يحدد البلاغة في علاقتها بمفهوم الجنس الأدبي، قائلا: «إن الجنس الأدبي هو مفهوم ذهني شامل غير محدد المعالم لا يتعامل معه الناقد إلا على مستوى تجريدي مائع. أما البلاغة فهي الوجه التطبيقي والعملي الملموس للجنس الأدبي»[١].

ومن دلالات رحابة البلاغة؛ أنها ليست قوانين متعالية تجري على جميع أنواع الخطاب، بل هي سمات مستمدة من ماهية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي موضوع التحليل. وبناء على هذا المبدأ يصبح مفهوم البلاغة الرحبة مغايرا لمفهوم البلاغة العامة التي حاولت جماعة مو إرساءها بإخراج قانون البلاغة ومظاهرها من

---

(١) نفسه.

دائرة الخطاب البليغ غير المرتهن بجنس أدبي، إلى آفاق السرد. فالبلاغة الرحبة لا تروم صياغة قانون عام، ورصد تطبيقاته المختلفة بين اللغة والسرد، بل هي بلاغة تقوم على مراعاة الخصوصية التعبيرية في كل نوع أدبي ورصد سماتها الفريدة. وهذا الرصد يتحقق بالتفاعل مع النصوص أو الأعمال، وليس بتجريدها في مقولة الجنس. فالجنس الأدبي ليس سوى إطار ذهني وخبرة متراكمة في وعي المتلقي ترشده في أثناء عملية القراءة والرصد.

لا يمنح أنقار في تصوره للبلاغة الرحبة، الأهمية لتعيين السمة البلاغية وتسميتها، بقدر ما يمنح الأهمية لتمثّل وظيفتها الجمالية، من خلال تمثّل العلاقات الجمالية والتعبيرية بينها وبين النوع الذي تندرج فيه، أو بتعبير آخر تمثّل هذه السمات في علاقتها بهوية هذا النوع.

وعلى الرغم من التمييز الواضح الذي أشار إليه بين مفهومي الجنس الأدبي والبلاغة؛ باعتبار الأول مفهوما ذهنيا، والثاني مفهوما ملموسا، إلاّ أن هذا الفصل ليس إلا نظريا، فهو يقرّ بأن ثمة بلاغة تبحث في الأصول العامة للجنس الأدبي؛ أي بلاغة تنظر إلى الجنس الأدبي باعتباره سياقا مجردا وليس مجموعة من النصوص والتشكيلات الملموسة؛ هذا ما صنعه على سبيل المثال في تنظيره للصورة الروائية في مدخل كتابه: «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية:صورة المغرب في الرواية الإسبانية»[1]؛ حيث صاغ هذا المفهوم بناء على معرفة ضمنية يمتلكها بقواعد الجنس الروائي، ولم يقم ببنائها انطلاقا من نصوص الرواية الإسبانية التي درسها في كتابه؛ إذ يمكن القول إن الصورة الروائية مفهوم بلاغي روائي تجريدي، بينما مثلت بلاغة نصوص الرواية الاستعمارية الوجه التطبيقي والعملي لمفهوم الصورة الروائية المتعالي. ولكن بين المفهوم النظري

---

(١) صدرت الطبعة الأولى عن مكتبة الإدريسي بتطوان سنة ١٩٩٤، وصدرت الطبعة الثانية عن بيت الحكمة بتطوان سنة ٢٠١٦.

والوجه العملي مسافة قد تتقلص وقد تتسع. وقد سبق لي أن لاحظت[1] أن معظم هذه النصوص الاستعمارية التي حلّلها محمد أنقار لا تمتثل لمفهوم الصورة الروائية التي نظّر لها في مدخل الكتاب؛ أي إنّ الناقد في بنائه لهذا المفهوم كان يرسي بلاغة روائية غير البلاغة التي عثر عليها في النصوص التي اختارها موضوعا لدراسته؛ مما يفيد أنّ النصوص الروائية ليست ترجمات ملموسة للجنس الأدبي الذي تمثله، كما أنّ الجنس الأدبي ليس تجريدا مطابقا لهذه النصوص.

٣. هي بلاغة تأويلية غير وصفية أو تعليمية؛ أي إن المحلل البلاغي يجد نفسه في مواجهة موضوعه أمام إمكانيتين تحليليتين؛ «إمكانية أولى نراعي في ضوئها المبادئ البلاغية السائدة التي قد تكون مبدأ لفظيا أو مجازيا أو تخييليا، ونكتفي آنذاك بتسمية ذلك المبدأ والبحث عن أطرافه داخل المثال المحلل، وننتهي بذلك إلى أن نزيد القارئ استيعابا للمبدأ البلاغي، وكأننا نطمع إلى أن نعلمه أو نلقنه درسا، وإمكانية ثانية لا تتنكر للمبادئ والقواعد البلاغية، وإنما تتمثلها وتطمس أطرافها الحادة لتعطي الأهمية القصوى لتأمل الإنساني وتجعله يسبح في ثنايا المثال الأدبي بقصد استشراف ما فيه من قيم وسمو وقدرة على تصوير حالات المعاناة أو الانشراح»[2].

يميز أنقار في هذا النص بين البلاغة التعليمية والبلاغة الاستكشافية التأويلية؛ غاية الأولى تعليم قواعد البلاغة للطلاب وبناء معرفة دقيقة بتقنيات الخطاب، وغاية الثانية إدراك أسرار الخطاب الجمالية وقيمه الإنسانية أو إمكاناته الإقناعية والتواصلية، وإشراك القارئ في تمثّل بلاغة الخطاب والتفاعل معه. وقد سبق لي أن أشرت إلى هذا التمييز في حديثي عن ممارستين في التحليل الحجاجي للنص الأدبي؛ ممارسة تتعامل مع النص الأدبي باعتباره «موضوعا لتحليل نصي تسهم في تأويله، وممارسة تتعامل

---

(١) محمد مشبال، البلاغة والأدب: من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، ٢٠١٠.

(٢) نفسه.

معه باعتباره مجرد وثيقة من بين وثائق أخرى لتعليم آليات الحجاج؛ فالنص الأدبي يساق في هذا المقام التحليلي لإبراز وتوضيح استراتيجية حجاجية أو شكل حجاجي؛ إنها مناسبة للاختبار العملي لما سبق تناوله نظريا. إن التحليل البلاغي الحجاجي يصبح في هذه الحال مجرد «مدخل لتقنيات الحجاج بوساطة النص الأدبي» كما قال جيل ديكلرك؛ أي إن النص الأدبي يُستدعى هنا لإثبات حضور تقنية حجاجية معينة؛ إنه مجرد شاهد لتوضيح قاعدة، حيث تنتفي الغاية الأدبية التي يمكن أن يسفر عنها تحليل يراعي كلية النص وبناءه؛ فوظيفة التحليل البلاغي هنا «وظيفة ثقافية خارجية ذات هدف اجتماعي؛ أي إعداد الأذهان لفهم وامتلاك الإجراءات الحجاجية التي تحكم العلاقات الإنسانية في عالم اجتماعي تتنامى فيه وسائط التواصل». هذه الوظيفة تعني كل شخص يشارك في هذه الحياة، بصرف النظر عن الفائدة المهنية التي يمكن أن يجنيها من تعلّمه»[١].

٤. هي بلاغة غير علمية لا تروم الصرامة والدقة اللتين تطمح إليهما علوم اللغة والخطاب وعديد من المناهج النقدية في النظرية الأدبية الحديثة؛ فالبلاغة الرحبة كما يتصورها «لا تدعي العلمية ولا تصبو إلى «التقعيد» و«الضبط» و«الصرامة». أو قل إنها تطمح إلى أن تعتمد اعتمادا كبيرا على ذوق الناقد وتجربته الطويلة في التمرس بالنصوص إضافة إلى إصاختها السمع إلى النص الأدبي في ذاته قبل أن تطبق عليه مبادئ عامة جاهزة أو قوانين تؤخذ من منهج معد سلفا [..] وإذا انطلقنا من أقصى الاحتمالات أمكننا أن نفترض وجود مجموعة من «الضوابط» و«المفاهيم» التي نصدر عنها في تصورنا. بيد أنها ستكون ضوابط ومفاهيم مقننة بصورة غريبة ومعقدة مسايرة في ذلك غرابة التجربة الإبداعية ذاتها وتعقيدها. والحقيقة أنني أستغرب استغرابا شديدا كيف تناست عديد من المدارس البلاغية المعاصرة روح تلك التجربة الإبداعية ثم

(١) محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، دار كنوز المعرفة ٢٠١٧، ص. ٤٨.

عمدت إلى تشييئها أو القبض عليها وسجنها باسم الموضة العلمية في قوالب صارمة، مدعية التحكم فيها»[1].

لاشك أن القول ببلاغة لا تتقيد بالتوصيف الاصطلاحي؛ بلاغة لا تستخدم في تحليلها الذخيرة الاصطلاحية التي راكمتها البلاغة في تاريخها الطويل، وبلاغة لا تنزع إلى ضبط وتسمية تقنيات جديدة تفرزها النصوص، لا يمكنها أن ترقى إلى أن تشكل معرفة علمية حتى بالمفهوم غير الصارم للفظ. فمثل هذه الممارسة لا تعدو أن تكون قراءة انطباعية ومعرفة ذاتية لا تؤسس علما. بيد أننا ينبغي أن نشير إلى أن ثمة فرقا بين التخلّي التام عن الضوابط والمفاهيم والحدود والمصطلحات، وبين اعتماد ضوابط ومفاهيم راجحة مستمدّة من النصوص وقائمة على الخبرة والذوق. فأنقّار الذي أنكر على البلاغة نزوعها العلمي الصارم، لم يدع إلى بلاغة انطباعية تعتمد الذاتية المطلقة، بل دعا إلى بلاغة راجحة تعتمد الذوق باعتباره خبرة متراكمة، وتعتمد مفاهيم وضوابط فيها قدرٌ من الذاتية انسجاما مع طبيعة النص الأدبي الذي لا يمكن سجنه في قواعد وضوابط دقيقة.

٥. بلاغة نحتت مفاهيمها من النصوص والأجناس التي تنتمي إليها: ومن هذه المفاهيم: مفهوم الصورة الروائية، ومفهوم المكونات، ومفهوم السمات، ومفهوم تساند المكونات والسمات. وسنقتصر على ذكر ومناقشة مفهوم السمات على نحو ما طبّقه في تحليله لرواية بهاء طاهر «نقطة النور».

البلاغة الرحبة: من «الوجه البلاغي» إلى «السمة البلاغية».

لعل أبرز مفهوم يقربنا من فهم تصور محمد أنقار للبلاغة الرحبة ولبلاغة الرواية تحديدا، هو مفهوم «السمة» التي حدّدها على النحو الآتي:

---

(١) راجع الحوار المذكور.

ـ السمة: إمكانية بلاغية لا تخضع دائما لضوابط البلاغة وحدودها الصارمة، وتتجلى علاقتها بالبلاغة فيما تملكه من قيمة تعبيرية متعالية تفرزها سياقات غير مألوفة في النظر البلاغي،

ـ تتساند السمات مع المكونات النوعية؛ أي إن حقل السمات هو الأجناس الأدبية ووظيفتها الأساس هي الوظيفة الجمالية،

ـ السمة موضع ينصهر فيه الشكل بالمحتوى،

ـ السمة الأدبية متعددة المصادر (أسماء المذاهب الفنية والمدارس الفكرية وأنماط السلوك البشري وميدان الأخلاق والطبائع والأمزجة)،

ـ تكون السمة في اللفظ المفرد كما تكون في الجملة والفقرة(١).

نخلص من هذه الدلالات في تحديد «السمة» إلى أنها قد تحيل إلى مفهوم التقنية البلاغية أو ما يصطلح عليه بالوجوه أو المحسنات الأسلوبية figures de style، وقد تحيل بشكل عام إلى «الخطط التعبيرية» أو ما يصطلح عليه في تحليل الخطاب بـ«الاستراتيجيات الخِطابية». وهذا واضح بالنظر إلى قائمة(٢) السمات البلاغية التي استخلصها الدارس من تحليله لبلاغة رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر: بساطة، تدرج، توازن، تأمل، توجس، مراوغة، إيحاء، تجسيد، سخرية، إيلاف، سؤال، روحانية. وقد أوردها الدارس غير معرّفة بـ«أل» التعريف، لأن ذلك في نظره «من شأنه أن يخصّص الكلمة ويجعلها سهلة التصنيف والترتيب، بينما نعلم جيّدا أن خصائص إبداع بهاء طاهر تستعصي على التقنين الدقيق والحصر الأكاديمي، شأنها في ذلك شأن كل إبداع أصيل بل وشأن خصائص النفس الإنسانية ذاتها. لذلك اتسمت التحاليل النصية في هذا

---

(١) البلاغة والسمة، مجلة فكر ونقد، عدد ٢٥، السنة ٢٠٠٠.

(٢) لا أعني بالقائمة هنا سلسلة محدودة من السمات؛ فمحمد أنقار ضد جرد وإحصاء السمات البلاغية؛ لأن النصوص الحيّة في نظره قادرة على إفراز سمات لانهائية.

الكتاب بأساليب المراوحة والرجحان واستلهام الذوق خوفا من السقوط من جديد في فخ «بلاغة الأبواب» الذي تحاشينا منه طوال فصول هذا العمل»[1].

إذا كان أنقّار يخشى أن تؤول بلاغة الرواية إلى المصير ذاته الذي آلت إليه بلاغة الأسلوب عندما تحنّطت وتحوّلت إلى أبواب تُحفظ ويُلتمس لها الشاهد التوضيحي، فإنّ هذا التخوّف لا يعني البتّة أنّ المحلّل البلاغي يمكنه الاستغناء عن التقنين والتبويب؛ فلا يُتصوّر أن يقوم تحليل بلاغي (أو أي تحليل) مقنع ودقيق دون اللجوء إلى صياغة الملفوظات البليغة في مقولات أو أنساق تجريدية توجّه التحليل وتجعله قابلا للإدراك من لدن القارئ، حتّى ولو افتقدت «السمات» المضبوطة في النص السردي الدّقة التي تحظى بها عديد من الوجوه (أو السمات) المقنّنة في كتب البلاغة العربية والغربية، لأنّ الأهم بالنسبة إلى المحلّل البلاغي في تصور أنقّار، ليس بلوغ الدقّة، ولكنْ تلمّس المظهر الإبداعي الإنساني ولو على سبيل الرجحان؛ يقول في حواره المشار إليه: «إنني لا أقصد إلى نحت المصطلحات لذاتها، بقدر ما أطمح إلى أن أزداد من خلالها تأملا في الطبيعة الإنسانية»[2]. في هذا الإطار ينبغي أن ندرك هنا حضور بعض السمات الغريبة عن دائرة السمات المألوفة في قوائم كتب البلاغة؛ من قبيل: «التأمل»، و«التوجس»، و«الإيلاف»، و«الروحانية»؛ فهذه السمات ليست شكلية ولا يمكن تحديدها بدقة ولا تستجيب للمعايير المحدّدة لمفهوم الوجه الأسلوبي أو السمة الفنية، كما هي متحققة في السمات الأخرى المذكورة؛ فالبساطة، والتدرج، والتوازن، والمراوغة، والإيحاء، والتجسيد، والسخرية، والسؤال، سمات بلاغية وجمالية شكلية تجريدية يمكن تحديدها بقدر كبير من الدقة، كما يمكن ضبط تجلياتها الشكلية في النص السردي بسهولة، كما أنها تتحقق

(١) ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، منشورات مرايا ٢٠٠٧، ص. ١٢. وراجع الطبعة الثانية في دار الانتشار العربي بيروت،٢٠٠٨.

(٢) راجع الحوار المذكور.

في مطلق الكلام وفي جميع أنماط الخطاب والتواصل، عكس الفئة الأولى من السمات (التأمل والتوجس والإيلاف والروحانية)؛ فهي سمات ليس من اليسر ضبطها نصيا، أو تقرّيها شكليا وخِطابيا؛ إنها تظل سمات دلالية مضمونية أكثر منها سمات شكلية.

على الرغم من أن مفهوم السمات قد يشير إلى الوجوه البلاغية المقنّنة والمعروفة سلفا، إلاّ أنه يتجاوزها عندما يعتمد مرتكزات وحدودا مغايرة للمرتكزات والحدود التي بُني عليها مفهوم الوجه البلاغي؛ فالسّمة لا يحددها بالضرورة انزياحها عن معيار لغوي متداول أو مفترض، أو نتوؤها وبروزها في الملفوظ؛ إنها لا تتحدّد في علاقة مع نسق لغوي أصلي مفترض أو نسق مألوف، ولا تتحدد في علاقة مع توقعات المتلقي، بل في سياق التكوين النصي والنوعي، وفي سياق مبادئ جمالية وإنسانية عامة.

إن هذا التحديد للسمات المعتمد على ذوق القارئ المتمرس بالأعمال الروائية التي لا يمكن ضبط أشكالها التعبيرية بدقة، وعلى خبرة بالحياة الإنسانية، لا يمكنه أن يستجيب لمبدأ الصرامة العلمية التي تنشدها النظريات البلاغية القديمة والحديثة، ولكن ذلك لا يعني الانزلاق إلى الوصف الانطباعي. وفي هذا السياق أعيد ما قلته عن السمات في تصور أنقار، في مناسبة أخرى[1]:

«تستوعب بلاغة السمات أصول البلاغة العامة وتغنيها بأصول تستمدها من طبيعة النصوص التي تنظر فيها، ومن خصوصية الأنواع التي تنتمي إليها هذه النصوص؛ فالقراءة المستندة إلى مفهوم النوع بما تنطوي عليه من تمرس بالأعمال التي تنتمي إلى جنس أدبي معين، تمكِّن ـ حسب أنقار ـ القارئ الناقد من استثمار هذه الخبرة في «نحت حدوده الفنية والبلاغية التي ستسعفه حتما في قراءة نصوص إضافية».[2] فقد كشفت رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر ونموذجها الواقعي، عن جملة من السمات التي

(١) محمد مشبال، البلاغة والأدب، مرجع مذكور. ص. ٩٠-٩٢.

(٢) محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة يوسف إخوان، تطوان ١٩٩٧. ص. ١٧-١٨.

شكلت النسيج البلاغي للعمل، دون أن تكون لهذه السمات [بالضرورة] قواعد سوى الخبرة الجمالية المتراكمة في وعي القارئ بأساليب التصوير الروائي وحيله البلاغية النوعية. ليس ل[معظم] هذه السمات إذن قواعد مقننة أو أبواب في علم البلاغة، غير أنها مع ذلك تتمتع بكل ما تتمتع به الوجوه البلاغية المقننة من قدرة على تشكيل المعنى وتقديمه في صورة تثير المخيلة وتحرك الوجدان، ومن قدرة على التواتر والتجريد، ومن خاصية التباسها بطبيعة الحياة الإنسانية؛ فالبلاغة في المحصلة النهائية ليست سوى نموذج مكثف لخصائص الطبيعة الإنسانية [..] فلعل إحدى وظائف الأعمال الأدبية والفنية التي ينبغي أن نبقى على ذُكر منها، تكمن في قدرتها على الاكتشاف المستمر لأسرار الطبيعة الإنسانية وقوانينها، وإعادة تنظيمها في أشكال وصيغ تتفاوت في درجات تجريدها. ولأجل ذلك فإن البلاغة بقدر ما تعنَى بالاستعارة والتشبيه والجناس وغيرها من الصور الفنية، تعنَى أيضا بالسمات الأقل تجريدا ولكنها ليست الأقل تعبيرا عن التكوين الجمالي للعمل الأدبي [..] إن ربط البلاغة بالسمات التي تبلورها الأعمال الأدبية، يجعل هذه البلاغة ذات طابع حدسي، تقوم على الذوق أكثر مما تقوم على القواعد، لكنه ذوق مدرَّب يستند إلى خبرة بصناعة فنون التعبير الأدبي».

ولعل في تتبّعنا لمجموع هذه السمات البلاغية كما حدّدها الدارس في تحليله لرواية «نقطة النور»، أن يكشف لنا عن ذلك الفرق المشار إليه بين الفئتين المذكورتين في الاستجابة إلى معيار الدقة والصرامة في التحليل النصي لبلاغة الرواية. ولكن ينبغي أن نشير إلى أن أنقّار لا يسعى في كتابه هذا (بل وفي جميع كتاباته)، إلى تشييد تحليل بلاغي نصي ينزع إلى التدقيق.

عن سمات الفئة الأولى: التأمل والتوجس والإيلاف والروحانية.

يدرك المحلّل أنه بصدد نص روائي يصنفه في سياق نوعي يطلق عليه اسم «الرواية التأملية»؛ ولعل هذا الإطار النوعي أن يكون وراء نحت مجموعة من السمات

البلاغية التي لا يمكن إدراكها أو الوعي ببلاغتها خارج هذا الإطار، وهو الأمر الذي يفسّر سَمْتها الدلالي الذي يبعدها عن التجريد الشكلي.

سمة التأمّل.

لا يحدّد الباحث أسلوب «التأمل الروائي» ولكنه يشير ـ اعتمادا على ميلان كونديرا ـ إلى ماهيته الروائية بشكل عام والمتمثلة في أنه يختلف عن التأمل خارج الرواية في كونه تساؤلي وافتراضي، وليس تأكيديا ويقينيا. كما أنه يدرك أهمية استجلاء المحلل لمظاهره بشكل عملي، لكنه لا يفعل ذلك بشكل مباشر، لأنه غير معني بالسؤال البلاغي النظري الذي يمكن أن يشغل بلاغيا مهتما بإبراز الاشتغال الخِطابي لاستراتيجية التأمل في النص الروائي، لكن تحليله ـ مع ذلك ـ لا يقع بعيدا عن هذا المرمى؛ فإذا تأملنا ما قاله عن سمة التأمل على نحو ما تجلت في شخصيات رواية بهاء طاهر[1]، فإننا نخلص إلى أن هناك عديدا من المظاهر التي تترجم استراتيجية التأمل الخِطابية التي لجأ إليها الروائي لصناعة روايته. منها ما تجلى في شخصيات الرواية: الصمت، والحزن العميق، والشرود الأبدي، والمشاهدة الصوفية، والسلوك المسالم، والفردية والعمق الميتافيزيقي وهيمنة أجواء النفس والروح، والرقة واللطافة والنعومة والانسياب. ومنها ما تغلغل في جميع مكونات الرواية. ومن خصوصية هذه السمة جمعها بين المتناقضات؛ فالتأمل عميق وأصيل، وواه ورقيق وهش، وهو أيضا ملحاح.

سمة التوجّس.

يحدد أنقّار التوجس بأنه نمط من الخوف أو هو: «الوهن العصبي الذي يفسح المجال واسعا للريبة والتوجس من كل شيء»[2]؛ هذا التحديد العلمي ليس هو ما

(١) نفسه، ص. ٥٦.

(٢) نفسه، ص.٦٢.

يبحث عنه محلل النص الروائي، بل إنه يبحث عن مظاهر سمة التوجس في لغة الرواية: كيف يمكن أن يحلل الناقد التوجس باعتباره استراتيجية خِطابية في النص؟ ما هي مظاهر التوجس في لغة الرواية؟ كيف تتجسد عاطفة التوجس خِطابيا أو لغويا؟

على الرغم من حضور هذا الإشكال البلاغي والجمالي في وعي الباحث، وإدراكه أن الناقد مطالبٌ بتحليل العواطف والأهواء على نحو ما تتجسّد في النص، لأن «بلاغة الرواية في العمق هي بلاغة القدرة على التجسيد»[1]، إلّا أنه ـ جريا على نهجه ـ لا يشغل نفسه بالإجابة الدقيقة والوافية عنه، ولكنه يثبت ـ مرّة أخرى ـ وعيه به. يقول في هذا السياق: «لكن بلاغة التصوير هنا لا تقف عند حد جعل مواصفات مرض لبنى تتطابق مع الأعراض التي تقول بها كتب التحليل النفسي تطابقا مدروسا دقيقا وإنما تتجاوزه إلى اللغة التصويرية نفسها التي تغدو عليلة ومتوجسة كما لو أنها مصابة هي الأخرى بسمات التوجس والريبة والحذر. إن عبارة «ليلة شتوية باردة» لا تكتفي بالإيحاء بفصل من فصول السنة الكئيبة، وإنما تبدو كأنها تتطلع إلى تجسيد علاقة سالم ولبنى المهددة بالبرودة ومرض الباشكاتب و«ليلهم» المظلم»[2]. كما أن «نظرة عابرة إلى المعجم المرضي»[3] تؤكد سمة التوجس في لغة التصوير.

سمة الإيلاف.

يقترح علينا أنقار سمة بلاغية أو استراتيجية خِطابية أخرى في هذه الرواية وهي خلق الألفة بين القارئ والمكان من خلال تصوير علاقة الشخصيات بالمكان والتصاقهم به وحنينهم إليه. ويدرك الناقد أنه مهما بذل الكاتب من جهد في التعبير عن ألفة المكان، فسيظل هناك «نقص أنطولوجي»[4] يعتري هذا الجهد. وعلى الرغم

---

(١) نفسه، ص. ٦١.

(٢) نفسه، ص. ٦٢.

(٣) نفسه، ص. ٦٤.

(٤) نفسه، ص. ١١٤.

من أن أنقّار يدرك أنّ عمل الناقد ينصبّ على «الألفة» باعتبارها اختيارا جماليا في المقام الأول، إلاّ أنه اكتفى بالدفاع عن هذا الاختيار في وجه المعترضين عليه، دون أن يفسح المجال لتدقيق النظر وتحليل مظاهر الألفة بلاغيا أو خِطابيا، على الأقل مقارنة بالسمتين أو الاستراتيجيتين سالفتي الذكر.

سمة الروحانية.

تعد الروحانية من سمات رواية «نقطة النور». وتعني الانشغال بسؤال المصير والروح وقضايا النفس[1]؛ وتترجمها جملة من المظاهر الخِطابية من قبيل «التأمل» و«المناجاة» و«اللاتحديد» و«الاستفهام» أو «السؤال» و«التشريح الدقيق للعالم الجواني» و«طلب النفحة الروحانية» وغيرها من المظاهر التي بثّها أنقّار في تحليله للنص الروائي.

إلى جانب هذه السمات البلاغية التي يتداخل فيها ما هو مضموني بما هو شكلي، هناك سمات أخرى ذات طبيعة شكلية؛ بعضها مألوف في التراث البلاغي الإنساني على الرغم من الاختلاف في التسمية، وهي: الإيحاء والتجسيد والسخرية. وبعضها الآخر غير مألوف في كتب البلاغة وإن كان متداولا في مجالات جمالية وفنية أخرى.

عن بعض سمات الفئة الثانية: البساطة، والتدرج، والتوازن، والمراوغة، والسؤال.

البساطة.

لا يحدّد أنقار هذه السمة مثلما لا يحدّد السمات الأخرى كما رأينا سابقا وسنرى لاحقا، ولكنه يقدم في ثنايا تحليله بعض الأوصاف التي تقرّبنا من مفهومها؛ فهي خطة تعبيرية أو «إمكانات تعبيرية وأسلوبية غاية في البساطة»[2] «واقعية متداولة» لا تتوسل

(١) نفسه، ص. ١٢٦.

(٢) نفسه، ص.٢١.

بالخيال الخارق أو الحالم أو الشاعري، تقوم في الظاهر على الوصف الهندسي المحايد، «تدلك على الطريق وتجعلك تنساب معه»[1] وتتسم بالهدوء والنعومة والألفة[2]، بيد أن هذه السمات لا تنزع عنها وظيفتها الجمالية؛ لأنها بساطة خادعة ومفارقة.

التدرج.

يستفاد مما ورد في ثنايا حديث أنقّار عن التدرج أنه خطة تعبيرية وتصويرية وسردية أو اختيار أسلوبي وبلاغي مألوف في الإبداع السردي الإنساني، قبل أن يعرف خلخلة في الرواية الجديدة وفي روايات مابعد الحداثة وقصصها. ومع ذلك أظن أنه حتى في خضم فوضى السرد المعاصر لابد أن يظل هناك قدر من التدرج في رواية الأحداث وفي وصف الأشياء. ذلك أن التدرج سمة متأصلة في الطبيعة البشرية قبل أن يكون سمة سردية.»[3]. يقوم التدرج على تطور المراحل في التصوير السردي «في شكل يتصاعد نحو القمة ثم ينحدر نحو الوضع الطبيعي أو السطحي»[4]؛ سواء أكان التدرج في بناء الرواية البداية والوسط والنهاية، أم في «تشكيل الصور الجزئية وصياغتها. تدرج السبب والنتيجة، والعلة والمعلول، والفعل ورد الفعل. وربما كان تشكيل الصور في الأفلام أقرب نموذج فني إلى ما نود توضيحه»[5]. وقد وقف أنقّار، في تحليله لأحد مقاطع الرواية (أو صورها الجزئية كما يَصطلح عليها)، على مثال للتدرج تجلّى في تصوير حالة سالم المرضية؛ حيث انتقلت نوبته المرضية من «الحركة البسيطة إلى الكلمات النابية، إلى الشتائم الجنسية، إلى تدخل الأب، إلى أنصاف

---

(١) نفسه، ص. ٢٧.

(٢) نفسه، ص. ٢٤.

(٣) نفسه، ص. ٣٣.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه، ص. ٣٤.

الشتائم، إلى تدخل الأخت، إلى العودة إلى الهدوء، إلى نكران سالم كل ما صدر عنه.»[١].
ولا ينحصر التدرج في تصوير حالة سالم، بل يمتد إلى تصوير الشخصيات وعلاقاتها.

التوازن.

يمثل خلق التوازن بين مكونات وسمات الرواية، من بين الخطط التعبيرية التي تشكّل بلاغة النص الروائي، مثل التوازن الذي خلقه بهاء طاهر في روايته بين التقريرية المباشرة، وبين جملة من أفانين البلاغة من قبيل «السؤال» و«الإبطاء» و«التدرج» و«الحيرة»[٢]، أو التوازن الذي خلقه فلوبير في تصوير شخصية إيما بوفاري، عندما «تمكن الراوي من توزيع سماتها السلبية والإيجابية بتوازن أخاذ» جعلها «من أبرز نماذج الشخصيات الروائية الحديثة.»[٣].

سمة المراوغة.

يقصد بالمراوغة باعتبارها سمة بلاغية سردية تشمل الشخصيات والأمكنة والأزمنة ولغة التصوير: «ذلك الأسلوب التصويري الخادع الذي يستند إلى حيل ودلالات صغيرة مبهمة في معظم الأحيان بهدف تشخيص حالة إنسانية صعبة وممتدة. وهو أسلوب كما سنرى لن يستمد أبعاده البلاغية من الطبيعة اللغوية للفظة فحسب أو من مجرد دلالاتها وإنما من مجموع الإمكانات التعبيرية التي يختزنها»[٤]. وهي نوع من تحايل الروائي في مواجهة معضلات الحياة العصية على السيطرة: «والحقيقة أن المراوغة في هذا المقام تعني الاستعمال البلاغي الرحب لأساليب الكتابة الخادعة

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه، ص. ٥٠.

(٣) نفسه، ص. ٤٥.

(٤) نفسه، ص.٦٨.

التي توهم القارئ بالاطمئنان والاستقرار والسلاسة بينما هي تصدر في العمق عن واقع كئيب ومتناقض يستحيل قهره إلا على مستوى التصوير الروائي.»[1].

سمة السؤال.

تلتقي جمالية السؤال في الرواية بالتصور البلاغي المأثور الذي يقرّ بأن بلاغة السؤال تكمن في خروج دلالته عن إفادة الاستخبار أو الاستعلام إلى دلالات أخرى من قبيل الإقرار والإنكار وغيرهما، بيد أن معالجته له تتجاوز الدلالة السياقية المحدودة إلى الدلالة المرتبطة بالنوع الروائي الذي ينتمي إليه النص باعتباره رواية تأملية، وبتكوين الشخصيات. يقول أنقّار عن جمالية السؤال في رواية بهاء طاهر: «ومن سمات تلك الجمالية أن أسئلة الشخصيات وتساؤلاتها قد يكون لها جواب وقد لا يكون. وفي حال وجود جواب يأتي غامضا لا يكاد يقول شيئا أو يحل مشكلة، لكنه يستطيع مع ذلك أن يقوم بوظائف تقرير الهمّ أو حصر الإشكال أو الإبقاء عليه معلقا ينتظر جوابا مؤجلا باستمرار»[2]؛ أي إنها جمالية اللاتحديد. وقد تتمثل هذه الجمالية أيضا في وظائف من قبيل: تحقيق مشاركة القراء الوجدانية مع المقروء، والتوسّط بين الشخصية وذاتها، وبينها وبين القراء[3].

تركيب

لفهم تصور محمد أنقار لبلاغة الرواية ينبغي أن ندرك أمرين؛ أولهما، إدراك البلاغة في علاقتها بصنعة الرواية وليس بقوانين الخطاب البليغ بشكل مجرد أو مطلق. ثانيهما، إدراك البلاغة باعتبارها ضربا من التعيين الراجح لمظاهر التعبير الجمالي، وليس

---

(١) نفسه، ص.٧٠.

(٢) نفسه، ص.١١٩.

(٣) نفسه، ص.١١٦.

ضربا من التعيين الصارم؛ لأن البلاغي الذي يتدبّر الأعمال الأدبية يدرك أن أسرار صنعتها لا يمكن حصرها، كما أنّ تعقيدها يجعلها تستعصي على الضبط. فإذا كانت بلاغة الخطابات التواصلية التداولية تسمح بضبط استراتيجياتها الخِطابية وخططها التعبيرية بشكل نسقي دقيق، فإنّ الخطابات الأدبية ـ إذا ما أُدركت باعتبارها تعبيرات جمالية إنسانية وليست تقنيات جافة ـ لا تسمح سوى بضبط عام لسمات غير قابلة للتّكرار بالضرورة، كما أن استخراجها لا يستوجب ـ بالضرورة أيضا ـ معرفة مسبقة بتقنيات البلاغة وتقنيات غيرها من حقول الخطاب.

ويبدو أنّ أنقار في بناء تصوره البلاغي هذا، كان واقعا تحت تأثير سلطة صرامة المناهج النقدية التي طبعت الممارسة النقدية العربية (وكذلك الغربية)؛ هذه الصرامة التي رأى أنها غيّبت البعد الإنساني الذي كيّف السمات التعبيرية للأعمال الأدبية. كما أنه كان واقعا تحت تأثير سلطة الإبداع الأدبي على اهتماماته؛ فهو في الأصل أديب منشغل بالتعبير عن ذاته وبتأمل طبيعة الذات الإنسانية، أكثر مما هو منشغل بالتدبّر العلمي الصارم لأساليب التعبير أو إنتاج معرفة بلاغية علمية بالخطاب الأدبي. وإذا كان قد ألف كتبا في هذه المعرفة، فإن هذه الكتب النقدية لا تنفصل عن إبداعه الأدبي؛ يقول: «لا أعتقد أنني في نهاية المطاف أقوم بشيء آخر في كل كتاباتي النقدية والإبداعية غير تكرار الحديث عن علاقة ذاتي بهذا العالم الخارجي الذي يؤرقني»[1].

---

(١) راجع الحوار المذكور.

المصادر والمراجع

- محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة يوسف إخوان، تطوان ١٩٩٧.
- البلاغة والسمة، مجلة فكر ونقد، عدد ٢٥، السنة ٢٠٠٠.
- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، صدرت الطبعة الأولى عن مكتبة الإدريسي بتطوان سنة ١٩٩٤، وصدرت الطبعة الثانية عن باب الحكمة بتطوان سنة ٢٠١٦.
- حوار أجراه العياشي أبو الشتاء مع محمد أنقار، جريدة الاتحاد الاشتراكي العدد ٦١٢٣ يوم ١٦ ماي ٢٠٠٠.
- ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، منشورات مرايا ٢٠٠٧، وراجع الطبعة الثانية في دار الانتشار العربي بيروت، ٢٠٠٨.
- منطق الحجاج، منطق الطير، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٩٣، يناير ٢٠١٥.
- محمد مشبال، البلاغة والأدب: من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، ٢٠١٠.
- في بلاغة الحجاج، دار كنوز المعرفة ٢٠١٧.

مفهوم الصورة الروائية والبحث
عن بلاغة الرواية عند محمد أنقار

سامي سليمان أحمد

(١) مدخل

يبدو لمن يراجع إسهامات الناقد والبلاغي والقصاص والروائي محمد أنقار (١٩٤٦-٢٠١٨) أن منتَجه في مجال بلاغة الرواية قد تبوأ موقعا متميزا في مجمل تلك الإسهامات؛ إذ قدم فيه مجموعة من الكتابات، وهي: «الصورة الروائية بين النقد والإبداع» (١٩٩٢)، و«بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية» (١٩٩٦) و«ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر» (٢٠٠٧)، ثم «صورة من «سيرة الشيخ نور الدين»: توقيت الموت» (٢٠١١) وهي دراسة مخطوطة[١]. ويمكن للقارئ ملاحظة وجود صورة ما من صور التوازن بين الجانبين التنظيري والتطبيقي في مجمل كتابات أنقار النقدية المتصلة بالرواية. ويبدو لنا أن إسهام أنقار في صياغة مفهوم الصورة الروائية، أو الصورة السردية، وتطبيقه على مجموعة من النصوص الروائية الإسبانية والعربية، يمكن رؤيتُه بوصفه محاولة جادة للإجابة على مشكل كان نقد الرواية العربية يواجهه منذ بدايات التلقي العربي للرواية

---

(١) هذه الدراسة المخطوطة معدة للنشر ضمن كتاب «النص الملهِم: دراسات ومقالات في رواية سيرة الشيخ نور الدين»، تحرير سامي سليمان أحمد، وهو قيد النشر.

في منتصف القرن التاسع عشر إلى الآن، وما يزال يواجهه على مدى أكثر من طوال قرن ونصف القرن، وإن كان النقد العربي الحديث والمعاصر لم يستطع توفيةَ هذا السؤال المُشكِل حقَّه من الإجابة الملائمة، بل لعل الأقرب إلى طبيعة الحال أن هذا النقد قد حرص ممارسوه ـ في لحظات كثيرة ـ على أن يغيِّبوا هذا السؤالَ ويضعوه في هامش الهامش من ممارساتهم النقدية إلى أن أتيح لمحمد أنقار أن يعيد طرح السؤال عن بلاغة الرواية مرة أخرى، على نحو صريح ومباشر وموسَّع، في تسعينيات القرن العشرين.

فمع تلقي النقد العربي الحديث الروايةَ، في منتصف القرن التاسع عشر، انجلت بعد فترة قصيرة صدمةُ الدهشة الأولى، وشرع النقاد الإحيائيون التوفيقيون والتجديديون يجذبون الروايةَ نحو أفق توقعاتهم الجمالية والوجودية في فعل يجمع بين «التحديث» و«الحداثة»؛ فكان أن سعوا إلى بلورة مفاهيم عن الرواية ومكوناتها الجمالية والسردية وفق منظور متجدد يحتضن مفاهيمَ الرواية الغربية ويسعى إلى تفهمها وترسيخها لدى المتلقي العربي عبر تمثلها ثقافيا اعتمادا على تفعيل عناصر من النقد العربي الوسيط ثم من البلاغة العربية الوسيطة التي هيأ فعلُ الإحياء التوفيقي لبعض ممثليه ـ مثل لويس شيخو (١٨٥٧-١٩٢٧) ـ أن يروا إمكانية صياغة أفق التوقعات الجديد المتضمِّن عناصر متعددة من البلاغة العربية الوسيطة؛ على نحو ما بدا عند لويس شيخو الذي أفاد من عديد من مفاهيم البلاغة العربية الوسيطة وأدواتها في صياغة منظور نقدي مركَّب لتلقي الرواية وبلورة طرائق تقبلها ونقدها سواء على مستوى الصياغة البنائية أو مستوى العناصر السردية(١). ولكن محاولة شيخو، التي تبلورت في العقد الثامن من القرن التاسع عشر، لم تُلفت انتباهَ النقاد إليها؛ سواء أكانوا من معاصري شيخو أو من تابعيه زمنيا، فكان أن ظلت محاولته جزءا من التاريخ المطمور والمجهول لبدايات تلقي الرواية في الثقافة العربية الحديثة.

---

(١) حول هذا الجانب، انظر: سامي سليمان أحمد: التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكتبة الآداب، ٢٠١٦، ص ـ ص ٢٢٨-٢٤٨.

وفي مرحلة النصف الأول من القرن العشرين حيث غلبت نظرية التعبير الرومانسية على عديد من تيارات النقد العربي الحديث آنذاك برزت ـ في عقد الثلاثينيات والأربعينيات خاصة ـ مرة أخرى مشكلةُ درس الرواية في إطار البلاغة العربية «الحديثة» الوليدة آنذاك؛ إذ عُني عدد من مجدِّدي البلاغة، أو الداعين إلى تجديدها، ببلورة أفكار جديدة تتناول النص الروائي في إطار تلك البلاغة «الحديثة». وقد تجلى هذا الطموح المشروع لدى كل من أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥)، وأمين الخولي (١٨٩٥-١٩٦٥)، وأحمد حسن الزيات(١٨٨٩-١٩٦٨) وآخرين، واتخذ لدى كل منهم سماتٍ نابعة من رؤيته لطبيعة البلاغة «المنشودة» وحدودها ووظائفها وآفاقها، فكان أن سعى هؤلاء المجدِّدون إلى وضع الرواية والأنواع الأدبية الحديثة ـ كالمسرحية والقصة والمقالة ـ ضمن الفنون الأدبية التي تتناولها البلاغة «الحديثة» المنشودة، كما شرعوا يدركون ـ أحيانا ـ تأثيرَ بعض العقبات الموروثة عن الدرس البلاغي العربي الوسيط ـ مثل غلبة الاهتمام بتحليل الجملة والعبارة وجوره على تحليل النص بكامله ـ والصعوبات التي تنشأ عن ذلك لدى دراسة الرواية والأنواع الأدبية الجديدة في إطار تلك البلاغة «الحديثة»[1] . ولكن ذلك الإدراك لم يُفضِ بدوره إلى بلورة مدخل أو توجُّه جديد يصوغ رؤية نقدية ملائمة لدرس النص الروائي بلاغيا، فظلت الاجتهادات في هذا الميدان أقرب إلى أن تكون محض أمنيات لم يُتح لها أن تتحول ـ في مجرى تاريخ النقد العربي الحديث ـ إلى تيار نقدي يقدم إجابات مؤثرة على ذلك المشكل المحوري. ولعل هذا ما يفسر ـ فيما نرى ـ عدمَ اتصال كتابات أنقار المعنية ببلاغة الرواية بتلك الاجتهادات الأولى التي قدمها أولئك النقاد السابقون عليه. ومن هنا كان سعي أنقار، بدايةً، إلى تأصيل الأفكار التي يطرحها عبر ربطها بعديد من توجهات النقد الأوربي من أوائل القرن العشرين مرورا بما تلاها

(١) انظر: سامي سليمان أحمد: الوعي بالأنواع الأدبية الحديثة والتحول من النقد البلاغي إلى النقد الحديث، ورقة مقدمة إلى مؤتمر «النقد الأدبي والواقع الثقافي»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، أكتوبر ٢٠١٠.

إلى مرحلة الثمانينيات من القرن نفسه؛ على نحو ما يتبدى في دراسته «الصورة الروائية بين النقد والإبداع» (١٩٩٢) التي عرض فيها أفكار ثلاثة من المنظِّرين الأوربيين الذين عُنوا بدراسة الصورة في الرواية. أولهم هنري جيمس (١٨٤٣-١٩١٦) الذي انطلق من أن الرواية صورة، ولكن جيمس لم يكن يتناول الصورةَ بالمفهوم البلاغي الجزئي، بل كان يبحث عن علاقة الصورة بمكوِّن روائي واحد كالشخصية أو البيئة أو المكان؛ ومن ثم تبلورت لديه أفكار عن عناصر من قبيل «صورة الشخصية» و«صورة البيئة» و«صورة المكان». وأما ثاني هؤلاء المنظِّرين فهو «بيرسي لوبوكَ» (١٨٧٩-١٩٦٥) الذي رأى أنقار أن الصورة عند «لوبوك» تتراوح بين مبدأ كلي يشمل العمل برُمَّته أو هي شطر من العمل أو مكوِّن من مكوِّناته، ولكنه فيما يرى أنقار لم يستطع أن يضفي على الصورة «المعياريةَ البلاغية» التي تبعدها عن إطار الانطباعية والتعميم[1].

ويعد اللغوي والناقد «ستيفن أولمان» (١٩١٤-١٩٧٦) ثالث هؤلاء المنظِّرين الذين عرض أنقار أفكارهم حول دراسة الصورة في الرواية، ولكنه أعاد تناول أفكار «أولمان» على نحوٍ مستفيض في كتابه «بناء الصورة»[2]. ويقوم مشروع «أولمان» على دراسة وظائف الصور من تشبيه واستعارة وكناية، وبيان أدوارها في تشكيل الصور الروائية. ويبني «أولمان» مشروعَه على مبدأ الاختيار الذي يعد الركيزة الأساسية لأية دراسة أسلوبية. ويعمل على بيان كيفية اعتماد الكاتب الروائي على أنماط من التشبيهات والاستعارات لبناء الموضوعات الرئيسية في روايته. وقد بيَّن إمكانيةَ تحول تلك الصور الروائية إلى رموز كبرى، ورأى أن الصور تعد (أنجع أسلوب في رسم الشخصيات، إنها

(١) انظر: محمد أنقار: الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، أكتوبر ١٩٩٢، ص ـ ص ٣٥-٤١.

(٢) انظر: محمد أنقار: الصورة الروائية، ص ـ ص ٤١ - ٤٢. وانظر أيضا كتابه: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات باب الحكمة، المغرب، ٢٠١٦، ص ـ ص٥٢-٦١.

علامة تدل على السمات المميزة للشخصية التي تستعملها)[١] . ويذكر أنقار أن «أولمان» في كتابه «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» يتناول بالبحث (الصور الروائية الواردة ضمن مجموعة من الروايات الفرنسية، ويعالجها من حيث بنيتها الشكلية، وطبيعة العلاقات التي تقوم بين أركانها، والدور الذي تلعبه في تنسيق رواية ما)[٢] . ويحدد أنقار المبدأ الذي أرساه «أولمان» في دراسة وظائف الصورة في الرواية؛ وهو وجوب أن تُعايَن ضمن السياق الكلي للرواية، ويعرض أنقار الوظائفَ الست التي تؤديها الصورة في الرواية حسب تنظير «أولمان» ويقدم شواهد على هذه الوظائف من نصوص روائية متعددة[٣] . ولهذا انتهى أنقار إلى أن «أولمان» استطاع تحقيق غايتين، وهما: (الكشف عن الإمكانات البلاغية للصورة) في مجال الرواية، وتقديم (حلقة أساسية في سياق ما نسميه بـ«الصورة الروائية»). ولكن أنقار يرى أيضا أن مشروع «أولمان» لدراسة الصورة في الرواية قد اعتراه النقص من أربعة نواح[٤] ، وعلى الرغم من تسجيل أنقار تلك المآخذ على مشروع «أولمان» يؤكد بوضوح أن أطروحته «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» (تطمح إلى تطوير مشروع «أولمان» من خلال سدِّ ثغراته وتبني نتائجه الأسلوبية واستلهام شجاعته في مواجهة الصور السردية)[٥] .

ويصل أنقار إلى أن ما قدمه هؤلاء النقاد الثلاثة من أفكار حول الصورة في الرواية يكشف عن حضور عدد من المرتكزات الجمالية التي وجَّهت عملَهم في هذا المجال، كما يُبِين أيضا عن غياب مرتكزات أخرى يصفها أنقار بأنها(ذات صلة حميمة بأصول التجربة الروائية). ولعل هذا الموقف النقدي من تلك الإسهامات هو الذي دفع بأنقار

(١) محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص ٥٤.

(٢) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص ـ ص ٥٤-٥٥.

(٣) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٥٧-٥٩.

(٤) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٦١-٦٢.

(٥) بناء الصورة، ص ٦١.

إلى أن يسعى إلى الإبانة عن بديله المطروح المنطلِق من أن (المبدأ الشاسع والضيق في آن لبلاغة الرواية يستلزم إعادةَ النظر في مفهوم بلاغة التخييل على وجه الخصوص. وإذا أخذنا بمكوِّن الصورة معيارا لمقاربة أي نص روائي، من بين مكونات أخرى عديدة، تحتم على الافتراض السالف التوسلُ بكل المرتكزات التحليلية الكفيلة بمحاصرة الأبعاد الإنسانية المحتمل تحقُّقُها في النص الجيد)[١]. ومن هذا المنطلق صاغ أنقار مفهوم الصورة الروائية على مرحلتين متداخلتين زمنيا عبرت عن أولاهما دراسته «الصورة الروائية بين النقد والإبداع» (١٩٩٣)، التي يدرك القارئ المدقق بقوةٍ أنها كُتبت قبل سنوات من نشرها، على حين مثَّل ثانيتَهما كتابُه «بناء الصورة» (١٩٩٤). وسنتناول في الفقرات الآتية هذا المفهوم ثم نتوقف أمام نموذجين من النماذج الروائية التي حللها أنقار انطلاقا من مفهومه ذاك لنرى ما إذا كان قد استطاع أن يحقق ما أراده من وضع مدخل نقدي ملائم للكشف عن بلاغة الرواية.

(٢) عن مفهوم الصورة الروائية

صاغ أنقار مفهوم الصورة الروائية، فيما نرى، على مرحلتين، ولكن الفارق بينهما يعود - في جانب من جوانبه - إلى البعد التاريخي والمنحى البارز في كل منهما؛ بمعنى أن مرحلة دراسة «الصورة الروائية بين الإبداع والنقد» هي مرحلة تلمس الإشكال النقدي الخاص بمفهوم الصورة في الرواية والوقوف على جذور بعض الحلول التي طُرحت له في النقد الأوربي، مع تقديم عدد من الاجتهادات الموجزة المبكرة والأولية التي سعى بها أنقار إلى تلمس رؤيته الخاصة للصورة الروائية. وأما مرحلة كتاب «بناء الصورة» فهي المرحلة التي بلور فيها أنقار مشروعَه الخاص بالصورة الروائية على نحو ذي شمولية سواءٌ من حيث تصوره لإمكانية أن يكون هذا المفهوم مدخلا لمقاربة الأعمال الروائية، أو الأدبية على عمومها؛ وذلك ما يتبدى في سعيه إلى اعتماد «معيار الصورة» في النظر

(١) الصورة الروائية بين الإبداع والنقد، فصول، ص ٤٣.

والممارسة النقدية وسيلةً تتيح للنقاد (إجراء منهجيا مشتركا للكشف عن الآليات الجمالية المتحكمة في الإنتاج الأدبي، وتقليص الحواجز المصطنعة القائمة بين مختلف الاتجاهات والمذاهب النقدية)[1] ، أو من حيث تحاور أنقار الجدلي مع عدد من توجهات النقد الأوربي المعنية بالصورة في الأدب، أو من حيث وعيه بالمشكلات التي تجابه دراسةَ الصورة الروائية. وقد كانت حصيلة تلك الوضعية أن سعى أنقار إلى تحديد أطر مشروعه النقدي وضبط مكوناته وصياغة مسعاه على نحو شمولي. وفي المرحلتين كلتيهما كان المنحى المشترك في عمل أنقار هو المقوِّم الأسلوبي الذي يتبدى في سعي أنقار إلى اكتشاف طبائع الصورة الروائية وأدوارها في تحقيق بلاغة الرواية، وذلك ما طمح إليه عبر تدقيق مجموعة من المفاهيم والأدوات والإجراءات التي أفادها أنقار من دراسات علم الأسلوب ورأى أنها قادرة على إنجاز هذا المسعى. ولكن الفارق الدال بين هاتين المرحلتين يكمن في كون ثانيتهما قد جمعت إلى ذلك المقوم الأسلوبي مقومين آخرين؛ كانت لأولهما جذورٌ قوية في المرحلة الأولى من مرحلتي عمل أنقار، وهو مقوِّم يتصل بدور القارئ أو المتلقي في تأويل الصورة وفهمها وضمها إلى مختلف عناصر العمل الأدبي، وهذا المقوم بلوره أنقار عبر تواصله مع نظرية التلقي لاسيما في صيغتها التي أنتجها الناقد والمنظِّر الألماني «فولفجانج إيزر» (١٩٢٦-٢٠٠٧). وكان هذا المرتكز صياغةً نظرية لفعالية إسهام المتلقي في قراءة الصورة الروائية سواء من حيث دوره في اكتشاف عناصرها وبناء علاقاتها بالعناصر المختلفة المساهمة في تحقيقها، أو من حيث أدوارها العامة في بناء النص الروائي. ومن منظورٍ يستعيد مجملَ توجهات أنقار في دراساته المعنية بالصورة الروائية يمكن وصف علاقة هذين المقومين الأسلوبي والتأويلي، في دراسات أنقار تلك، بأنها علاقة تكامل تتولد من اقتدار أنقار على تضفير عملهما على نحو مدرِك للإمكانات التي يحملها كلٌّ منهما.

---

(١) بناء الصورة، ص ١٥.

وأما آخر هذه المقومات فهو المقوم المقارن الذي صاغه أنقار في كتابه «بناء الصورة» لكون صورة الآخر في أدبٍ ما مجالا من أبرز مجالات الأدب المقارن الذي كان هذا الكتاب ـ في أصله ـ رسالة دكتوراه الدولة في الأدب المقارن التي أنجزها أنقار وتقدم بها، في عام ١٩٩٢، إلى كلية الآداب بالرباط. وسيركز تحليلنا على المقومين الأسلوبي والتأويلي لكونهما المرتكزين الأساسيين اللذين عُني أنقار بتفعيلهما في مختلف دراساته التي تناول فيها إشكالية الصورة الروائية، على حين كان المرتكز المقارن حاضرا وفعالا في كتاب «بناء الصورة» وحده.

ويمكن لقارئ كتابات أنقار المعنية بالصورة الروائية أن يشير إلى أن افتراض وجود مرحلتين لبلورة أنقار مفهومَ الصورة الروائية إنما هو افتراض تقديري ونسبي يدعمه ما نلحظه من كون أنقار يتلمس في المرحلة الأولى بعض عناصر الإشكالية ويتحسَّس بعض طرائق كشفها ودراسة عناصرها على نحو «أولي»، ولهذا قدم في تلك المرحلة عددا من الإشارات الموجزة لبعض الأفكار التي بلورها على نحو مستفيض في المرحلة الثانية. على حين أن صياغته مفهومه المكتمل عن الصورة الروائية من حيث طبيعتها وسماتها ووظائفها وطريقة قراءتها قد تمَّت على نحو شمولي في المرحلة الثانية.

وإذا كان لقارئ كتابات أنقار النقدية المعنية ببلاغة الرواية أن يؤكد مرارا ضرورةَ ملاحظة انطلاق أنقار من مشكل حقيقي كان ـ ولا يزال ـ يواجه النقدَ العربي الحديث والمعاصر وهو مشكل دراسة أو قراءة النص الروائي من منظور بلاغي، فإن لهذا القارئ أن يشير بدايةً إلى أهمية ملاحظة انطلاق أنقار من ذخيرة نقدية متسعة تضم مجموعة من توجهات النقد الحديث والمعاصر المعنية بتحليل النصوص بأدوات لغوية كالبنيوية والسيميولوجيا، وتوجهات أخرى معنية بدور القراءة والتلقي في إضفاء الدلالات على النصوص، فضلا عن بعض التوجهات العامة في تحليل الخطاب وعلم النفس وعلم الاجتماع.

(١ / ٢) مفهوم الصورة الروائية

ينطلق أنقار في صياغته مفهوم الصورة الروائية في كتابه «بناء الصورة» من مطمح عام وشامل مداره أن تكون دراسة الصورة في مختلف الأنواع الأدبية وفي شتى إبداعات الاتجاهات الأدبية وسيلة تمكِّن النقاد من الكشف عن ضروب الآليات والوسائل الجمالية المتنوعة التي تسهم في بلورة الإنتاج الأدبي بمختلف أنواعه وأشكاله واتجاهاته. وإذا كان منحى أنقار العام هذا قد دفعه إلى التركيز على تناول الصورة الروائية فإنه كان محكوما من البدء بمعضلة كانت ولا تزال تواجه من يعملون في حقل الصورة في الأنواع الأدبية المختلفة؛ وهي كون التراث النقدي المتراكم ـ أوربيا وعربيا ـ يدور في الأغلب الأعم حول الصورة الشعرية. وإذا كان للقارئ أن يشير إلى أن جِدَّة الاهتمام ببلاغة الصورة أو بالصورة الروائية يعود إلى الجِدَّة النسبية لاعتراف المؤسسة النقدية الأوربية والعربية، على السواء، بالرواية نوعا أدبيا؛ ففي الثقافة الغربية لا يتجاوز هذا الاعتراف أكثر من قرنين بقليل، وأما في الثقافة العربية فتقل حدود هذا الاعتراف الزمنية إذ لم تصل إلى قرن ونصف القرن على أكثر تقدير. وعلى هذا صار على أنقار أن يسعى إلى إدراج مشروعه عن الصورة في إطار مجموعة من المجالات وهي اللغة والفن والفلسفة والبلاغة والنقد مع عديد من المجالات الفرعية التي تنضوي تحت تلك المجالات العامة.

وإذا كان أنقار قد سعى من البداية إلى أن يؤصل للدلالات المختلفة التي تتداخل معها كلمة «الصورة» عربيا فإنه قد أفصح منذ البدء عن أن الحقل الذي تحقق فيه الصورة الروائية خصائصَها الحقيقية هو البلاغة بمفهومها الواسع. ولهذا أبان عن أن نظرته للصورة لا تقتصر على رؤيتها على أنها مُحسِّن بلاغي أو معطى جمالي دال على انزياح فني مؤكدا أن (الصورة ليست دائما مجازية بالمفهوم الضيق للمجاز) فهذا المفهوم الضيق لا يتحقق إلا في نماذج روائية معينة، أو في فقرات محددة). ليصل من ذلك إلى أن ضرورة الوعي بأهمية ضوابط الجنس الروائي في بيان كيفية اندراج كثير من التعبيرات

في إطار المفهوم الرحب للبلاغة؛ إذ (ليس المقصود من دراسة الصور هو «التدقيق» في طاقتها التعبيرية أفقيا، أي بالنظر إليها ضمن تصنيف تراتبي (الاستعارة، التشبيه، الكناية، المجاز المرسل..) بل بالنظر إليها في سَمْتها العمودي الخاضع قسرا لأصول الجنس. فالبلاغة ليست حليةً، بل كشفٌ عن الوظائف. والأدب ليس في جوهره سوى تشكُّلٍ شاسع للوظائف اللغوية)[1].

وإذا كان أنقار قد وضع الصورة الروائية بذلك في إطار دائرة البلاغة بوصفها كشفا عن الوظائف فإنه قد قرر أن الصورة الروائية ينطبق عليها ما ينطبق على الصورة في عمومها حيث تتحقق فيها ثوابتُ الحسية والطابع الخيالي والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي، ليصل بذلك إلى توصيف الحدود العامة للصورة الروائية بأنها (نقلٌ لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليدٌ وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئةٌ وشكل ونوع وصفة، وهي ذاتُ مظهرٍ عقلي ووظيفة تمثيلية، ثريةٌ في قوالبها ثراءَ فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي موغلةٌ في امتداداتها إيغالَ الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية، والإثنية، جماليةٌ في وظائفها مثلها هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك فهي إفرازٌ خيالي)[2].

ولقارئ أفكار أنقار في كتابه «بناء الصورة» أن يسجل عنايته خلال عرضه لقضايا الصورة الروائية بأن يوازن بين عرض ما يتعلق بمفهوم الصورة ووظائفها العامة والخاصة وعلاقتها بمختلف العناصر الداخلة في تكوين النص الروائي، من جانب، والاهتمام ببيان دور القارئ في اكتشاف هذه الصورة والوقوف على وظائفها داخل النصوص الروائية من جانب ثان، وهذا الجانب الثاني يتبدى منذ الفقرات الأولى لكتاب «بناء الصورة» حيث ينحو أنقار إلى ربط الصورة الروائية بالسياق النصي الذي تُستخدم فيه، وهو ربط

---

(١) بناء الصورة، ص ـ ص ١٧-١٨.

(٢) بناء الصورة، ص ٢٠.

أفاده أنقار من أفكار «أولمان»[1] فعمل على تطويره؛ وذلك حين ربط الصورة الروائية بالمكوِّنات النصية، وربطها أيضا بالطاقة التعبيرية الكامنة في النص موضع التحليل. وهذه الجوانب كلها تعني ضرورة ربطها بالمتلقي وقدرته على القراءة والاكتشاف. ولعل هذا المنحى البارز في عمل أنقار من بدايته هو الذي دفعه ـ وهو يسعى إلى بيان الحدود العامة للصورة ـ إلى خلخلة الفكرة الشائعة عن انحصار التعبير بالصورة في مجموعة من الاستخدامات التي تتجلى فيها بوضوح بعضُ خصائص التصوير اللغوي؛ إذ يقرر (أن كل تعبير لغوي هو في جوهره تصويرٌ باللغة، والأديب إذ يعبر بالكتابة يُخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضيها الفن الأدبي)[2]. ولهذا يقرر أنقار بوضوح ضرورةَ (إخراج الصورة اللغوية من مستواها النحوي إلى سياقها النصي، ولا يمكن لهذه الخطوة أن تتحقق إلا بفعل القراءة، أو بوجود متلقٍ قادر على الارتقاء بالصورة من خطِّها اللغوي إلى الحقل الذهني)[3] ولعل هذا ما يكشف عن عناية أنقار ببيان بعض جوانب الدور الذي يمارسه القارئ في إدراك الصورة الروائية وتمثُّلها. ويبين أنقار ما يترتب على تحقيق هذه الخطوة من ضرورة الوقوف عند مستوى «جنس أدبي» بعينه، بهدف استنباط الشروط التقريبية المتحكمة في صيغ التعبير اللغوي، أي الصيغ التصويرية. وعلى هذا سعى أنقار إلى بيان ما يترتب على تلك التوجهات عند تناول جنس أو نوع أدبي محدد؛ على نحو ما أبان ـ تمثيلا ـ عن أنه في حالة الرواية (تذعن العبارةُ اللغوية أولا لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، ثم للمكونات النصية، ثانيا، بما فيها من توتر وإيقاع وتكثيف ودينامية، على أساس أن تدخلَ في وشيج مندغم، في مرحلة ثالثة، مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد

---

(١) الصورة الروائية بين النقد والإبداع، ص ٥٧.

(٢) بناء الصورة، ص ٢٠.

(٣) بناء الصورة، ص ٢٠.

ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز)[1] . ثم يقرر أنقار بوضوح أن الكشف عن وجوه التفاعل بين مختلف تلك المكونات داخل النص الروائي لا يكفي وحده لبيان طبائع الأدوار التي تقوم بها اللغة في صناعة التصوير في الرواية؛ إذ يجب أن تُستكمل مراحل التحليل السابقة باستحضار مختلف الوظائف التي يمكن أن تقوم بها اللغة، من تنظيم وتجسيم وتشخيص وتلوين وتنغيم وتمثيل، قبل استدعاء الطاقات البلاغية التداولية، أو ما يُعرف بالصور البلاغية)[2] . ولعل ما يكشف لقارئ أنقار عن أن عنايته بأدوار لغة النص الروائي في تشكيل عناصر التصوير لا تتوقف على إسهامها في صياغة الأبعاد البلاغية التداولية وحدها بل تمتد إلى العناصر التصويرية العامة وغير المألوفة في عديد من خطابات النقد العربي الحديث والمعاصر.

كانت صياغة أنقار مفهوم الصورة الروائية تستند إلى عدد من المبادئ العامة، وبإمكان قارئ اجتهادات أنقار أن يسجل أن واحدا من المبادئ الجذرية الحاكمة لمشروعه النقدي الطامح إلى بلورة مفهوم الصورة الروائية وبيان مهامها داخل النصوص الروائية، يتمثل في مبدأ فاعلية العلاقة بين العناصر الجزئية الداخلة في تكوين الرواية والعنصر أو العناصر الكلية التي تهيمن على النص الروائي المفرد بوصفه حالة عينيةً يضعها الناقد موضعَ الاختبار للكشف عن كيفية صياغة النص الروائي بلاغتَه الخاصة التي تميزه عن غيره من النصوص الروائية. ولقارئ كتابات أنقار، أو ربما كتابه «بناء الصورة» خاصة، أن يسجل أن هذا المبدأ يتجلى تجليات متعددة في صياغة أنقار مفهوم العلاقات المتحققة بين الكلي والجزئي في أي نص أو في أية ظاهرة، وذلك على نحو ما يتجلى في صياغته للعلاقة بين (الطاقة التعبيرية التي يختزنها كلُّ نص على حدة) والعناصر اللغوية المختلفة في النص، وعلى هذا تجلى موقف أنقار من طبيعة ووظيفة الاستعارة

(١) بناء الصورة، ص ـ ص ٢٠-٢١.

(٢) بناء الصورة، ص ٢١.

بوصفها ـ في مفاهيمها الشائعة ـ نمطا جزئيا ودور ما أسماه أنقار (المجاز السردي)؛ وذلك حين قرر أنه (عندما تعبِّر الروايةُ بصورة بلاغية من قبيل الاستعارة مثلا، فإنها لا تضع الناقدَ إزاء إشكال عويص، إذ يمكن اعتبار المجاز السردي، في هذه الحالة، صورةً سهلة الضبط وفق قوانين الاستعارة. أما الصعوبة الحقيقية فتكمن في الوضعية المغايرة، أي القول بأن التصوير اللغوي في الرواية شاسعٌ شساعةَ الوظائف اللغوية ذاتها. ويستوجب هذا المأزقُ أن يُحسم الأمر بالانطلاق من الطاقة التعبيرية التي يختزنها كلُّ متنٍ على حدة. فأما أن نقول إن التصوير اللغوي هو صيغة أو طريقة فهم المادة اللغوية المعطاة وتقديمها، يستلزم أن نضبط داخل النص الواحد ـ دون غيره ـ مجموعَ الطرق التي تستغل الصيغَ التعبيرية ليس لإبلاغ المعنى فقط، بل لتركيبه طبقَ أصول الجنس الأدبي. عند هذا الحد لا تبقى العبارة اللغوية البسيطة المنتزعة من رواية ما، بسيطةً، بل تبدو صورة فنية لانبنائها على طريقة خاصة خاضعة لشبكة من التعقيدات التي لا يقتضيها إلا ذلك النص الروائي بذاته)[1]. ولعل هذا المبدأ الرئيسي في تصور أنقار مفهومَ الصورة الروائية كان مؤسَّسا بقوة على مقولته المحورية عن كون كل نص مفرد يمتلك طاقة تعبيرية خاصة به؛ ومن الجدل بين تلك الطاقة غير المحدودة والأصول الجمالية الخاصة بالجنس الأدبي تتولد الصور الفنية من عبارات لغوية بسيطة لكنها تخضع لشبكة من التعقيدات التي يقتضيها ذلك النص وحده.

إن مبدأ آخر من المبادئ الرئيسية الحاكمة رؤية أنقار لطبيعة الصورة الروائية ووظيفتها، هو مبدأ تجذر (الصورة الروائية في تربة الجنس الروائي، إذ منه تستمد ماهيتها، وتكتسب قوانينها الذاتية، إضافةً إلى النكهة الذاتية التي تستوحيها من الطبيعة التكوينية لكل نص روائي على حدة)[2].

---

(١) بناء الصورة، ص ٢١.

(٢) بناء الصورة، ص ٢٤.

وانطلاقا من هذين المبدأين سعى أنقار إلى التدليل على تمتع الصورة الروائية بالخصائص أو السمات التي تميز الصورة الشعرية مثل «الكثافة» و«الشفافية»، كما سعى دائما إلى بيان خضوع هذه السمات في الصور الروائية للمكونات العامة التي تميز النصوص الروائية، وينتج عن هذا الخضوع تشكلُ الصورة في إطار الرواية أو النص الروائي على نحو ذي خصوصية. وفي سعي أنقار إلى الإفادة من الموروث النقدي حول الشعر واستثمار بعض منجزاته لاستكشاف طبائع الصورة الروائية كان جدله مع أفكار «جاستون باشلار» (١٨٨٤-١٩٦٢). ومن ذلك محاولة أنقار بيانَ اتصاف الصورة الروائية بسمة «الدينامية»؛ فهو يقرر استطاعة (الناقد الروائي أن يستشرفَ بدوره ديناميةً للصورة ضمن التكوين الذي يتيحه الجنس، فهي ديناميةٌ من حيث هي جزءٌ تفصيلي أساس في الخطاب أو المحكي، كما هي ديناميةٌ بسبب ما يسِمُها من امتداد متوتر، وتحفيز وتعارض، وتقديم وتأخير)[1]ـ وإذا كان «باشلار» يرفض «الصورة الروائية» لقيامها على «السببية» و«الموضوعية، والتسلسل، فإن أنقار يؤكد إمكانية استنباط وظائف الصورة الروائية عبر تفعيل القارئ مبادئ «السببية» و«الموضوعية» و«التسلسل» بما يتيح له بيان أن تأثير هذه المبادئ في الصورة الروائية لا يقل عن تأثيرها في الصورة الشعرية. وبذلك أمكن لأنقار تقريب مفهوم الصورة الروائية من مفهوم الصورة الشعرية.

وإذا كان للقارئ أن يسجل ما أكده أنقار مرارا من صعوبة تعريف الصورة الروائية فله أيضا أن يسجل تعدد التعريفات التي صاغها للصورة الروائية في مواضع مختلفة من كتابه «بناء الصورة»؛ وذلك لغلبة المنحى الجدلي على خطابه النقدي؛ إذ كان يتوقف ـ في فقرات متعددة ـ عند السمات الأساسية التي تميز الصورةَ الشعرية في رؤى عديد من النقاد ثم يسعى جدليا إلى إثبات تمتع الصورة الروائية بهذه السمات؛ ومن ثم يضيف بعدا أو أبعادا جديدة إلى مفهومه عن الصورة الروائية، ثم يبلور من ثَمَّ تعريفا

---

(١) بناء الصورة، ص ٢٨.

جديدا لها. ولهذا قدم أكثر من تعريف لها ومنها واحد يحدُّ الصورة الروائية بأنها (إجراءٌ لغوي، ووسيلةٌ فنية وغاية، ونسقٌ من بلاغة النثر، كما هي مستندٌ إنشائي يتحاوره كل من مبدع الرواية وناقدها. ولا تمثل هذه الملامح حدودا مطلقة للصورة، بل تومئ إلى بعض خصائصها البعيدة فحسب)[1]. ولكن أنقار كان يستشعر دائما أن هذه التعريفات المتعددة التي بلورها للصورة الروائية ما تزال بعيدة عن أن تحددها تحديدا دقيقا، ولذا كان دائما ما يعبر عن تشككه في كون تعريفاته تلك وافيةً بمفهوم الصورة الروائية.

ولقارئ كتابات أنقار المتصلة بالصورة الروائية أن يشير إلى أن واحدا من المحاور الرئيسية في فهم أنقار الصورة الروائية يكمن في تأكيد ضرورة النظر إلى تلك الصورة من زاوية علاقتها بالسياق الروائي البارز في كل نص على حدة. ومن هذا المنطلق بدا ـ في مواضع متعددة ـ حرصُ أنقار على تأكيد أن الصورة الروائية لا تتحقق إلا في سياقات علاقتها بمختلف العناصر المسهمة في بنية النص الروائي؛ فوجود الصورة الروائية إن هو إلا نمط وجود يمتزج عضويا بعناصر البناء الداخلة في تكوين النص الروائي كالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، والانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي. ومن منطلق هذا المنظور الوظيفي الجدلي صار بإمكان أنقار أن يؤكد أن الصورة الروائية (دينامية بطبعها، ومساهمة في ضمان دينامية النص الروائي. كما أنها توتر وامتداد وتفاعل بين مختلف أنماط الصور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية. وهذا الطابع التكويني الداخلي لا يُلغِي قيامَ جدل وتعارض بين الصورة وما هو خارجي عنها، عندما تنخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخبر والواقع والتاريخ)[2].

ولكي يأخذ أنقار في تجلية مجموعة أخرى من السمات التي تميز الصورة الروائية

---

(١) بناء الصورة، ص ٣١.

(٢) بناء الصورة، ص ٣١.

كان عليه أن يؤسس لذلك مقولةً تؤكد فعالية التخييل في مختلف الأشكال السردية[1]، و من هذا المنطلق الذي أفضى به إلى بيان تأكيد تمتع الصورة الروائية بالخصائص الأساسية التي تتمتع بها الصورة الشعرية، أخذ يعمل على تجلية مزيد من الخصائص المميزة للصورة الروائية وذلك عبر تحليل علاقاتها وتشابهاتها واختلافاتها عن مجموعة من العناصر الأساسية المتصلة بها كالموضوع والتوتر والكثافة، بما يمنحه بوصفه مُنظِّرا إمكاناتٍ عديدةً لبيان رؤيته لسمات الصورة الروائية ومكوِّناتها المختلفة. ولعل تناوله للعلاقة بين الصورة والموضوع كان يستهدف نفيَ إمكانية التعامل مع الصورة الروائية بوصفها موضوعا، ومن ثمة فرَّق بينهما مبينا كيفية تحول الموضوع في الرواية إلى صورة؛ فلكل موضوع (إمكانيتان صوريتان لا يمكن الفصل بينهما إلا على سبيل التبسيط: فهو صورةٌ في حد ذاته، غير متعدية. ثم هو مُهيّأ لكي يُعبَّر عنه من خلال الصورة. وينتقي المبدع موضوعَه وهو في صيغته الذاتية بخصائص الصور التعبيرية، ويشكله اختزالا وتشذيبا أو تمطيطا وإضافة بحيث يستحيل الموضوع المصوَّر إلى معطى جديد ذي معالم خاصة)[2] . ويمثل لذلك ببيان كيفية كون «الموت» موضوعا في رواية أو صورة فيها[3] ، ويبين أنقار أيضا كيفية تناول «صورة موضوع ما في رواية»؛ إذ يقتضي هذا التناول (منهجية تراعي الخصوصيات الجمالية لكل صورة وزوايا النظر، وصيغ التقديم، وضبط المسافة القائمة بين الكاتب والموضوع من ناحية، وبين الراوي والموضوع من ناحية ثانية، إضافة إلى أساليب السرد، ثم سلطة السياق التكويني للنص)[4] .

---

(١) انظر ما يقوله أنقار من أن (القول بأن السرد ـ على عكس الشعر ـ يتمثل الواقعَ بالنسخ المباشر؛ يبتعد عن حقيقة كل أنماط السرد التي تنبني في جوهرها على مبدأ التخييل الذي يعيد خلق الواقع الخارجي في مستويات أسلوبية متباينة، ويحيله إلى «واقع ورقي» يكاد يقطع كلَّ صلاته بالواقع الحقيقي)، بناء الصورة، ص ٣٣.

(٢) بناء الصورة، ص ٣٤.

(٣) انظر: بناء الصورة، ص ٣٥.

(٤) بناء الصورة، ص ٣٥.

إن مسلكا من المسالك الرئيسية التي اعتمدها أنقار في بلورة مفهوم الصورة الروائية يتمثل في المقارنة الصريحة والمباشرة بين الصورتين الشعرية والروائية لبيان مدى تحقق السمات الأساسية اللصيقة بماهية الصورة الشعرية في الصورة الروائية، وهذا ما تحقق على نحو جلي في بيان أنقار اتصافَ الصورة الروائية بسمتي «التوتر» و«الكثافة». ويتعامل أنقار مع «التوتر» بوصفه واحدا من الشروط المتحكمة في بلورة التوجه السردي الذي يغلب على الصورة الروائية، ويجعل من (مبدأ الحقيقة الإنسانية) منظورا يفرِّق بواسطته بين طبائع التوتر في الصورتين الشعرية والروائية؛ (فبينما ترصد الأولى الحقيقةَ أو جانبا منها من خلال شرارة منبثقة أو سؤال مشحون، أو هاجس موقَّع، فإن الصورة الثانية ترصدها بواسطة الإيقاع الدرامي الممتد الذي تسدُّ به فجواتِ السرد وتستغله لخلق التعارض)[1]. وهو يرى أن (كل نص روائي يفرز طبيعته المتوترة الخاصة به، ويرضخ في ذلك لبنية الخفاء والتجلي التي توجِّه القارئَ لإدراك نمط الصراع المهيمن على النص. وهناك إمكانية لتنميط التوتر تبعا لطبيعة الصنف الروائي الذي قد يُدرَج فيه النص)[2]. وللقارئ أن يسجل أن سعي أنقار إلى بيان اتصاف الصورة الروائية بسمة التوتر كان يهدف إلى تأكيد انضواء هذا النمط النوعي إلى المجال الشامل للصورة حيث تكاد الصفات المميِّزة للصورة الشعرية تشكل تلك السمات الفارقة، كما أن التوتر بوصفه سمة جذرية لصيقة بمختلف تحققات الصورة الشعرية صار مكوِّنا أساسيا من مكونات تلك الصورة، على حين يستشعر قارئ كتابات أنقار أن سعيه الحثيث إلى التدليل على تمتع الصورة الروائية بسمة التوتر يعد نوعا من الافتراض الذي ربما كان أنقار نفسه يلمس بقوةٍ طبيعتَه الافتراضية تلك؛ إذ إنه أكد أن (توتر الصورة الروائية يُحدَس أكثر مما يُضبَط. لذلك يصعب على المتلقي أن يستوعب

(١) بناء الصورة، ص ٣٧.

(٢) بناء الصورة، ص ـ ص ٣٨-٣٩.

بوضوح إيقاعَه، وإن كان يستشعره حتما في تمثله الكلي للعمل الروائي)[١] . ولعل مثل هذا التأكيد دال على صعوبة إدراك كيفية تحقق التوتر في الصورة الروائية وإن كان أنقار قد أشار بإيجاز إلى بعض العناصر البنائية واللغوية التي تفضي إلى تحقيق سمة التوتر في الصورة الروائية كالتعارضات داخل النص التي تسهم في بناء الحدث الروائي. وإن كان للقارئ أن يشير إلى أن التطبيقات النقدية التي قدمها أنقار يمكن أن تكون الكاشف الحقيقي عن مدى تحقق التوتر وعن طبائعه ودوره في تشكيل الصورة الروائية.

وفي مسعاه لبيان تحقق سمة «الكثافة» في الصورة الروائية كان المنطلق الذي انطلق منه لبيان سمة الكثافة في الصورة الروائية هو دور الزمان في المشهد القصصي أو السينمائي إذ يرى أن بناء هذا المشهد يقوم على البعد الزماني الذي يعني اعتماده على (موضوعية الزمان) حيث تقوم عناصره على الامتداد والتوالي في اتجاه، وكلما غاب عنصر الزمان عن التصوير القصصي غدا هذا التصوير أكثرَ اقترابا من التصوير الشعري. وعلى هذا رأى أنقار أن الصورة الروائية تتجسد أيضا في التداخل الوظيفي بين الزمان والمكان، ومن هنا اعتمد على استلهام مفهوم «الكرونوتوب» عند باختين[٢] .

لقارئ كتابات أنقار المعنية ببلاغة الرواية أن يشير إلى أن عمله على إثبات أن الصورة الروائية تتصف بخصائص الصورة الشعرية من قبيل «التوتر» و«الكثافة» يمثل سعيا دءوبا لإدخال الصورة الروائية ضمن المفهوم العام للصورة بما ينطوي عليه ـ هذا المفهوم ـ من ملامح أساسية مميزة للصورة. ولكن عمل أنقار هذا كان يتطلب ـ من زاوية أخرى ـ التعاملَ مع العناصر الأساسية في الرواية بوصفها نوعا أو جنسا أدبيا

(١) بناء الصورة، ص ٣٧.

(٢) يصف أنقار «الكرونوتوب» بأنه (تداخل كلي شكلا ومضمونا بين المكان والزمان) وهو يصفه بأنه يمثل (أهمية أساسية في مجال الأجناس الأدبية لأن صورة الإنسان في الأدب هي بالضرورة زمانية ـ مكانية فالزمان يتكثف ويتقلص ويغدو ناضجا فنيا، ويصبح المكان بدوره قويا ويمتد حتى يصل إلى حركة الزمان والمضمون والتاريخ)، بناء الرواية، ص ٤٠.

والسعي إلى التدليل على اقتدار مفهوم الصورة الروائية على إعادة تكييف طبائع تلك العناصر الجمالية؛ بما يعني ـ من زاوية مفهوم الصورة الروائية ـ أن هذا المفهوم قادر على احتواء تلك العناصر. ولعل أنقار قد هيَّأ مفهومه ذاك لأداء تلك المهمة حين جعله ـ في تحققه ـ نتاجا لجدل لغة النص الروائي مع مجموعة من مكوناته الكبرى ومن بينها العناصر السردية وتشكيلاتها المختلفة. ومن ثم يتفهم القارئ أن عمل أنقار على بيان أدوار الصورة الروائية في تشكيل الشخصية الروائية يعد محاولة لجلاء العلاقة بين مفهوم الصورة الروائية ـ بوصفها مفهوما مستوعِبا لمختلف الوسائل اللغوية التي يستخدمها الكاتب لتشكيلها ـ وعنصر الشخصية بوصفه العنصر الأساس في الأشكال الروائية المختلفة؛ وذلك عند من يتعاملون مع الرواية بوصفها «فن الشخصية». ومن ثم يمكن ملاحظة أنّ تناول أنقار مسألة تصوير الشخصية في الرواية وصياغته مفهومي الصورة الجزئية والصورة الكلية كان يهدف ـ فيما يتراءى لنا ـ إلى استكشاف العلاقة العضوية بين الصورة الروائية والعنصر الأساسي المتواتر في مختلف الأشكال الروائية، وهو عنصر الشخصية. ولما كان المنحى الغالب على تفكير أنقار البلاغي والنقدي منحى أسلوبيا صار من المألوف حينئذ أن يكون منطلقه لتناول هذه المسألة تأكيدا مفاده أن تصوير الشخصية في الرواية إنما ينبع من وظيفتها ضمن السياق النصي، ويقرن أنقار بهذا المبدأ مبدأ آخر يرى أن وصف الشخصية الروائية بأنها إنسانية يتحقق حين تقتدر بوظيفتها على الإسهام في إقناع المتلقي بصدق العالم التخييلي الذي تشكله الرواية. ويفضي المبدآن في تآزرهما معًا إلى تأكيد القران بين فعالية الشخصية والسياق النصي للرواية؛ ذلك السياق الذي يبتدعه الكاتب ويستنبطه المتلقي عبر عمليات تأويلية متعددة تنتهي به إلى تمثُّل ذلك العالم المتخيل الذي يشكله النص وتمثل الإمكانات المختلفة التي يَنطوي عليها. وإذا كان أنقار يبرز دائما أهميةَ البعد الإنساني لصورة الشخصية الإنسانية فإنه يؤكد أن (الإشكال الأساس) إنما (ينحصر في محاولات النقد لضبط المنطق والقوانين المورفولوجية للشخصية الروائية في فضائها الإنساني، أي فيما يسميه

باختين بـ«صورة الإنسان» في اتصاله بالحدث الآني غير التام)[1]. ولعل تلك الأهمية الدالة التي رآها أنقار للشخصية في النص الروائي هي التي قادته إلى قرن تحقق صورة الشخصية الروائية في النص الروائي بمدى فاعلية عنصر الحدث في الرواية. ويمكننا هنا أن نلحظ بروز انتقال ما في تفكير أنقار نحو الإفادة من العناصر الأساسية المتكررة أو المتواترة في بنى الأشكال الروائية المختلفة في تفهُّم وتبيين أدوار الصورة في النص الروائي. ولهذا يجعل من تحقق النص الروائي إمكانًا للحديث والبحث عن تحقق صور روائية، ثم يؤسس على هذا رؤيتَه التي ترى أن (الحدث الممتد هو أكثر الظواهر السردية دلالةً على ذلك التحقق. وحيث إن الصورة الوظيفية الحقة هي التي تتبلور ضمن النسق الروائي؛ فإن الحدث البنيوي يخضع في امتداده لقوانين التوتر والإيقاع والدرامية، كما يدخل في الوقت نفسه، ضمن علاقة مع سائر المكونات بما فيها «الصور البلاغية الأفقية» التي تؤدي بدورها وظائف جمالية أخرى غير التي تقوم بها صور الحدث الممتد)[2].

وعلى أساس من تحديد أنقار رؤيتَه لظاهرة التصوير في الرواية جاء تعريفاه لكل من الصورة الجزئية والصورة الكلية بوصفهما المجالين البارزين لتحقق تلك الظاهرة في النص الروائي. وقد عرَّف الصورة الجزئية بأنها (تفصيلٌ لغوي من التجربة الحياتية وطرفٌ منها، ولقطة متكاملة الخطوط والألوان والحوافز، ولكنها قد تظل هامشيةً على المستوى الروائي، إن لم تُفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى)[3]. ولحرص أنقار على ضبط حدود الصورة الجزئية كان تفريقه بينها وبين المقطوعة، كما جاءت عنايته ببيان كون الصورة عنصرا غيرَ مستقل داخل النص الروائي؛ فهي تخضع (القانون

(١) بناء الصورة، ص ٤٣.

(٢) بناء الصورة، ص٤٤.

(٣) بناء الصورة، ص٤٤.

التموضع الأفقي والعمودي)، وتكيّف بنيتها السردية بسمات «الامتداد» و«التوقيع» و«التنامية» مما يجعلها تمتد (متغلغلة في كل التكوين النصي)، كما أنها (إنسانية في جوهرها، ومن الممكن وصف ملامح تلك الإنسانية من خلال توجه جزئي أو كلي يحرك الصورة في مسيرتها النصية)[1].

ويبدو لقارئ كتابات أنقار المعنية ببيان رؤيته لمفهوم الصورة الروائية أن صياغته تعريف الصورة الكلية ووظائفها يحقق مجموعة من الأهداف المتصلة بمشروعه النقدي الطامح إلى وضع مفهوم للصورة الروائية؛ إذ يتبدى أن هذا المفهوم يحاول من جانب تجاوزَ الأطر الجزئية المحدودة التي قدمتها البلاغة الموروثة في مفاهيمها للصورة، كما يسعى من جانب ثانٍ إلى بيان الإمكانات المتعددة التي يتيحها هذا المفهوم للناقد أو القارئ عند قراءته النص الروائي. ولعله يجب ملاحظة أن تحقيق مفهوم الصورة الكلية خلال ممارسة القارئ فعلَ قراءة النص الروائي يشير إلى كون هذا التحقيق نتاجا لعمل القارئ عبر سعيه إلى استكشاف مختلف العناصر الداخلة في صناعة العالم المتخيل الذي تعرضه الرواية موضع القراءة والتحليل، واكتشاف العلاقات المختلفة المتحققة بين تلك العناصر واستنباط الدلالات التي تحملها صانعا بذلك تحقيقا للصورة الكلية التي تهيمن على النص الروائي موضع القراءة. ولهذا بيَّن أنقار أن المتلقي يستحضر الصورةَ الكلية بعد اطلاعه الكلي على المتن استحضارا يقوم على (مرتكزات القراءة وقوانينها)، ومن ثمة أكد أنقار أن الصورة الكلية تتسم (بالتجريد والضمنية، وهي مكوِّن وتكوين في آن واحد، من حيث اشتراكها، من ناحية في البناء، واحتياجها من ناحية ثانية إلى الدخول في ترابط مع سائر المكونات التي تحقق بدورها، كيانها الذاتي، بمعزل ظاهري عن الصورة الكلية)[2]. وإذا كانت الصورة الكلية تقوم على مجموعة من

(١) بناء الصورة، ص ٤٥.

(٢) بناء الصورة، ص ـ ص٤٥-٤٦.

الصور الجزئية؛ فإن العلاقة بينهما ليست علاقة تجميع بل هي علاقة تفاعل دائم يقوم على الجدل بينهما إذ (لا يتحقق كيان الصورة إلا في إطار الكلية. وكلُّ صورة روائية لا تنكشف ماهيتها إلا في ذلك التوجه نحو الكلية. أمَّا وضعيتها الجزئية فليست سوى حالة استعداد للتوجه، أو حلقة من حلقات الامتداد. والكلية هي بمعنى من المعاني رديفُ السياق. وتقتضي الطبيعة النوعية التي تندرج ضمنها الصورةُ الكلية أن تُدركَ هذه ضمن السياق الذي يسهم في الكشف عن ثرائها وتمايزها)[1] . وتحسن ملاحظة أن مقصود أنقار بالسياق في هذه العبارة هو النوع أو الجنس الأدبي بما يتضمنه من تقاليد فنية وبنائية وجمالية متواترة توجِّه الكاتبَ في عمليات صياغته النص، كما توجِّه القارئَ أيضا في عملية تلقيه النص وسعيه إلى تفسيره وتأويله[2] .

وإذا كان للقارئ أن يشير إلى أن مفهوم الصورة الكلية عند أنقار ناتج عن تفعيله دور القارئ أو المتلقي في استنباط وإعادة بناء الصورة الكلية التي ينطوي عليها النص الروائي، فمن الملائم هنا الإشارة إلى أن أنقار نفسه قد أبان عن أن مفهومه عن «الكلية» يرتبط برؤية إيزر لدور (المتلقي المفترَض) في استنباط تلك الكلية وتحديد عناصرها المكونة لها. وبهذا كان انفتاح مفهومه عن بلاغة الرواية على دور القارئ أو المتلقي منسجما مع المدى الذي وصل إليه في صياغته هذا المفهوم.

وتعد مسألة الاختلال والتوازن في الصورة الروائية الجانبَ الأخير من جوانب صياغة الصورة الروائية من لدن الكاتب، وجانبا من جوانب تقييم الصورة الروائية من جهة القارئ أو المتلقي. وينطلق أنقار من أن الاختلال والتوازن وضعيتان نسبيتان لا تتعلقان بالموضوع أو الدلالة أو أفق انتظار القارئ بل تتصلان بمجموع مكوِّنات

---

(١) بناء الصورة، ص ٤٦.

(٢) انظر: بناء الرواية، ص ٤٦ حيث يتناول أنقار (السياق المتداول) في الرواية البوليسية تمثيلا على مقصوده بالسياق.

صورة؛ بمعنى (أن ماهية التوازن والاختلال تكمن في الصياغة النصية المُحكَمة، وفق شروط التكوين الروائي، أي بمراعاة المكونات، والارتباط بالشبكة النصية. وكلُّ صياغةٍ من هذا القبيل لا بد أن تتسم بالتوازن، وأن تستدعي، ضرورةً، موضعا متوازنا، «[1] ...» إن الأمر لا يخرج في نهاية المطاف عمَّا للتصوير اللغوي من طاقة تكوينية تستطيع أو لا تستطيع التحكمَ في تركيب مفردات الصورة تركيبا قد يفرز اختلالا أو توازنا)[2].

وإذا كان أنقار يرى أن فهمه المطروح لكيفية تحقيق الصورة الروائية سمة التوازن أو سمة الاختلال يجعل من التكوين الفني معيارا لبيان مدى تحقق هذه السمة أو تلك، كما يجعل من استجلاء الماهية والوظيفة مسلكا نقديا يكشف عن تجليات التوازن والاختلال في الصورة الروائية، فإنه عمِل على تجريب تطبيق هذا المعيار عبر تحليله الجمل الثلاث الأولى من رواية «اللص والكلاب» ليصل إلى أن هذا التحليل يؤكد أن هذه الصورة (تتحدد ماهيتها المتوازنة بمراعاة مجموع علاقاتها مع الشبكة النصية)[3].

وللقارئ أن يشير إلى أن «الاختلال» و«التوازن» من الجوانب المحدودة التي يبدو أن لا ضابط لها سوى رؤية القارئ أو رؤية الناقد. ولعل أنقار اضطُر إلى تناول هذا الجانب لكونه قد فرَّق ـ في القسم التطبيقي من كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» ـ بين «الصورة المختلة» و«الصورة المتزنة»، كما أن تطبيقه لهذا المعيار يمكن أن يكون ـ فيما نرى ـ كاشفا عن الحدود التي يتأتى لصفة التوازن أو صفة الاختلال أن تسهم بها في تجلية حقيقة الصورة الروائية داخل النص الروائي.

(٣) المكون التأويلي

تناثرت جزئيات متعددة من المكون التأويلي في الفقرات التي صاغ فيها أنقار

(١) بناء الصورة، ص ٥٠.

(٢) انظر: بناء الصورة، انظر ص ـ ص ٥٠-٥١.

(٣) بناء الصورة، ص ٥٠.

مفهومه عن الصورة الروائية لاسيما أنه كان حريصا، في بلورته لمختلف العناصر والجزئيات الداخلة في إطار ذلك المفهوم، على الإبانة عن الكيفية التي يتطلبها إدراكُ كل منها بواسطة القارئ أو المتلقي. ولعل من أبرز المواضع التي تجلت فيها تلك الجزئيات ذلك الموضع الذي أبان فيه أنقار عن أن مفهومه عن «الكلية» يرتبط برؤية «إيزر» لدور (المتلقي المفترض) في استنباط تلك الكلية وتحديد عناصرها المكونة لها. وإذا كان لقارئ كتابات أنقار أن يشير إلى أن مفهوم الصورة الكلية عنده ناتج عن تفعيله دور القارئ أو المتلقي في استنباط وإعادة بناء الصورة الكلية التي ينطوي عليها النص الروائي، فمن الملائم هنا ملاحظة أن تفعيله دور المتلقي في استكشاف الصورة الكلية التي تهيمن على الرواية ـ موضع الدرس والتحليل ـ كاشفٌ عن انفتاح مفهوم الصورة الروائية عند أنقار على عنصر فعالية المتلقي؛ بما يجعل من تحقق بلاغة الرواية نتاجا جدليا لعمل الكاتب ودور القارئ معا.

لقد عرض أنقار مجموعة من أفكار «إيزر» الرئيسية حول عملية التلقي وأدوار القارئ أو المتلقي في الوصول إلى دلالة النص المنفتحة في جوهرها القار. ولعل من الضروري لقارئ أنقار أن يؤكد أن سعيه إلى التواصل مع بعض أفكار «إيزر» يعود إلى عمله على إكمال جانب من جوانب النقص في تصور «أولمان» للصورة الروائية؛ إذ إن أنقار قد أكد أن ما طرحه «أولمان» يفضي في بعض جوانبه إلى (إبطال دور المتلقي في تمثُّل الصورة)[1] . كما أن أنقار قد أكد أنه سيعمل على سد ثغرات مشروع «أولمان»، ومن ثمة يعد تواصله مع أفكار «إيزر» عن دور المتلقي في إنتاج معاني النصوص أو دلالاتها تحقيقا لهذا الهدف. وإن كان يحسن الإشارةُ إلى أن أنقار لم يكن مجرد مستخدِمٍ لأفكار «إيزر» لأنه كان ذا موقف نقدي من بعضها. لقد كانت الأفكار التي أفادها منه «تسهم في بلورة ذلك الجانب الخاص بالصورة بوصفها ظاهرة عقلية يسهم

(١) بناء الصورة، ص ٦١.

كلٍّ من النص والقارئ في بلورتها. ولعل حرص أنقار على موضعة تصورات «إيزر» في سياق مشروعها الأصلي، هو الذي جعله حريصا على أن يبرز لقارئه كون أفكار «إيزر» المستخدَمة تقع ضمن نسق فلسفي صاغه «إيزر»، وهي تمضي في ثلاث مراحل لم يكن أنقار في حاجة إلا إلى اثنتين منها، وهما: مرحلة الطابع البصري للتصور ومرحلة الصيغة التي تتشكل بها صورة التمثل الذهني[(١)] . وفي بيانه للمرحلة الأولى رأى أنقار أن «إيزر» كان معنيا بوظيفة التصور أو التمثل التي تتم في ذهن القارئ حين تلقيه النص. ولهذا سعى «إيزر» إلى التدليل على رؤيته التي ترى أن إدراك النص من قِبل المتلقي يتم على أساس الجدل بين التوقع والتذكر أو الاستباق والفعل الارتجاعي بما يفضي إلى تكوين تركيب للصورة المدرَكة في ذهن المتلقي، ولكن هذا التركيب (ليس مبنيا من قِبل مادة النص، كما أنه ليس متصوَّرا بوضوح من لدن القارئ. وهو تركيب يصدر من القارئ، ومع ذلك فإن العلامات النصية المنعكسة فيه هي التي توجِّهه. بذلك يصعب التمييزُ فيه بين نصيب القارئ ونصيب العلامات)[(٢)] . وإذا كان «إيزر» يمنح «التراكيب السالبة» دورا فعالا في إنتاج صورة المُدرَك في ذهن المُدرِك ـ أو المتلقي في حالة الأعمال الفنية ـ فإنه ينحو إلى إضفاء أهمية على الطريقة التي تشتغل بها الصورة البصرية(فالصورة ليست مادة في الوعي، ولكنها طريقة يملكها هذا الوعي للانفتاح على الموضوعات وتمثُّلها قبليا، انطلاقا من أعماقه نفسها)[(٣)] . وعلى هذا يؤكد «إيزر» فعالية الخيال البصري؛ وذلك حين يميز بين طريقتي تمثل المتلقي لرواية وفيلم سينمائي مبني عليها؛ إذ يشرح «إيزر» بدقة كيفيةَ تكوين المتلقي والقارئ صورةَ الشخصية في ذهنه؛ وذلك عبر عمليات مستمرة لتعديل ما ترسَّب في وعيه من صفاتها أو ملامحها الناتجة عن المواقف التي ظهرت فيها ـ سواء في النص الروائي أو

(١) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٦٢-٧٣، حيث يعرض أنقار أفكار «إيزر».

(٢) بناء الصورة، ص ٦٣.

(٣) بناء الصورة، ص ٦٤.

في الفيلم ـ ويتم هذا التعديل المستمر للمُدرَك داخل ذهن المتلقي بسبب اصطدام ما يكتشفه المتلقي ـ خلال ممارسته فعلَ التلقي ـ من صفات جديدة للشخصية الروائية أو الشخصية السينمائية تتعارض ـ تلك الصفات الجديدة ـ مع صفات الشخصية التي سبق لذلك المتلقي إدراكُها من قبل[1] . ويفضي هذا التحليل بإيزر» إلى إثبات ثراء الصورة المدركة بالتمثل الذهني ـ كما يحدث في حالة القراءة ـ مقارنةً بالصورة البصرية[2] .

وأما المرحلة الثالثة التي يتناول فيها «إيزر» الصيغةَ التي تتشكل بها صورة التمثل الذهني أثناء قراءة نص روائي، فالمنطلق فيها أن (الصورة هي طريقة ظهور الموضوع الخيالي)[3] . وقد عمِل «إيزر» على بيان طبيعة هذه الطريقة عبر مقارنتها بكيفية تمثل المرء موضوعات الحياة اليومية، وقد أفضت به تلك المقارنة إلى (أن الموضوع الخيالي للنص القصصي ليس له صفة الوجود التجريبي. فالأمر لا يتعلق بموضوع غائب وموجود حتى يمكن للتصور أن يضفي عليه حضورا، بل بإنتاج موضوع مبتكَر. إذن فليس غياب الموضوع هو الذي يحفِّز هنا على بلورته؛ بل إن طريقة ظهوره هي التي تكون بالأحرى، الإضافةَ المعرفية التي يملكها، وهي التي تلعب في الأخير دورا في إنتاجه)[4] . وينتهي أنقار من هذا إلى بيان أن الصورة التي تتشكل في ذهن متلقي النصوص القصصية تتشكل بمعاونة بعض العناصر المساعدة لذلك المتلقي، وتؤدي هذه العناصر دورَ التوجيه، على حين تمثل التفاصيل المتعددة التي يتضمنها المشهد الروائي خطاطات أولية توصف بأنها جمالية لأن المؤلف قد حدد طريقة معينة لتنفيذها، على أنها خلال فعل التلقي تقوم بتوجيه المتلقي أو القارئ نحو زاوية النظر الملائمة لإدراكها[5] . وإذا

(١) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٦٥-٦٦.

(٢) انظر: بناء الصورة، ص ٦٧.

(٣) بناء الصورة، ص ٦٧.

(٤) بناء الصورة، ص ٦٧.

(٥) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٦٨-٦٩.

كان «إيزر» بذلك قد انتهى إلى كون النص مجموعة من الخطاطات التي يدركها القارئ أو المتلقي فيتيح لها التجلي على نحوٍ ما، فإنه أضاف إلى هاتين المرحلتين الأساسيتين عددا من التفاصيل التي تهدف إلى تدعيم رؤيته كون النص محض خطاطات موجِّهة للقارئ طبقا لدور سجله المعرفي وما يتضمنه من أنساق مرجعية[1] .

يخلص أنقار من عرضه بعض أفكار «إيزر» عن الصورة والتصور إلى تحديد عدد من الإمكانات المنهجية التي يرفد بها مفهومَه عن الصورة الروائية سواءٌ من حيث كونه تحديدا لماهية الصورة وصفاتها أو من حيث كونه إطارا موجِّها لإمكانات تلقي تلك الصورة من قِبل المتلقين. وتتحول تلك الإمكانات المنهجية إلى أسس يبني عليها أنقار عددا من الجزئيات الفعالة التي يضيفها إلى مفهومه عن الصورة الروائية؛ وذلك من قبيل تأكيد الصلة الوثيقة التي تصل بين «الكلية» وجميع المظاهر النصية والسياق، وبيان فاعلية القارئ في تحقيق تلك الصلة، وتأكيد أن مقولة النفي تلعب دورا مؤثرا سواء في صياغة الكاتب للنص أو في تلقي المتلقين إياه، وعمله على تفسير كيفية تشكيل صورة الشخصية الروائية في ذهن المتلقي على أساس من تحليل إيزر» لكيفية حدوث عملية التصور في ذهن القارئ أو المتلقي[2] . ولكن التأثير الأكثر بروزا ـ فيما نرى ـ لأفكار «إيزر» على مفاهيم أنقار يتجلى في جانبين أساسيين أولهما يتصل بإعادة أنقار صياغةَ فهمه للوظيفة التصويرية من منظور يتصل برؤية «إيزر» للتركيب الذي يصل إليه القارئ عند تلقيه النص؛ فبدلا من تصور «إيزر» عن كون النص حال تلقيه مجرد خطاطات توجِّه إدراك القارئ يقدم أنقار رؤيةً تؤكد أن هذه الخطاطات ليست مجرد هياكل أو خانات نصية، بل هي (أساليب فنية محبوكة وفق قوانين بلاغية خاصة، متباينة تبعا لتباين النصوص. ومن هنا تبدو أهمية «طريقة العرض الجمالية» المقترحة

---

١) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٦٩-٧١.

٢) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٧٢-٧٣.

من قِبل المؤلف ودورها الحاسم في تحقيق عملية التصور وتنميطها)[1]. ولعل الأمر البارز في هذا الفهم الذي صاغه «أنقار» أنه قد تغلب على «الدلالة السلبية» التي تثيرها ـ إلى حد ما ـ نظرة «إيزر» إلى النص بوصفه خططاطات أو محض هياكل نصية؛ إذ إن النظر إلى ما يقدمه النص ـ حال تلقيه ـ على أنه طرائق فنية مصاغة طبقا لقوانين بلاغية يرد إليها قدرا كبيرا من أهميتها، كما يعيد إليها قدرا ملحوظا من قيمتها «الموضوعية» داخل النص.

وأما ثاني هذين الجانبين فينجلي في أن أنقار قد صاغ مفهوما «جديدا» للصورة الروائية، وقد أقامه على أساسٍ من تمثله أفكار «إيزر»؛ وقد عرَّف الصورة بأنها في جوهرها (خطة استيعاب، ونهج للتلقي، وما المكونات النصية سوى مرتكزات يستند إليها القارئ لإنجاز تلك الخطة)[2].

ولعل مسلك أنقار هذا دال على أن علاقته بعدد من أفكار «إيزر» عن التصور والصورة قد قامت على نوع من الجدل الذي استخدمه أنقار في سبيل أن يعيد بلورة بعضَ عناصر مفهومه عن الصورة الروائية من ناحية، ويصوغ من ناحية أخرى تعريفا متجددا للصورة الروائية يقوم على تمثله أفكار «إيزر».

(٤) ملاحظات أولية على مفهوم الصورة الروائية

يندرج عمل أنقار في دراسة الصورة الروائية ضمن اتجاه آخذ في التشكل في النقد العربي المعاصر، ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى دراسة البلاغة أو البلاغات التي تتحقق في مختلف الأنواع الأدبية الموروثة والحديثة. ولعل الإطار العام الذي ينطلق منه أصحاب هذا الاتجاه هو النظر إلى البلاغة بوصفها مكافئا دلاليا لمفهوم «الجمالية» أو مفهوم «الشعرية» بما يجعل من تحليل النصوص عملا هادفا إلى الكشف

(١) بناء الصورة، ص ٧١.

(٢) بناء الصورة، ص ٧٣.

عن مختلف الوسائل التي يلجأ إلى المنشئ كي يؤثر في المتلقي. ولعل هذا المنحى العام الغالب على هذا الاتجاه هو الذي يفسر، من ناحية، ما يمكن ملاحظته من تحول مفهوم البلاغة في التوجهات المعاصرة، كما يفسر من ناحية أخرى كونَ الممارسات التي تتبنى هذا المنحى أنواعا متعددة من الممارسة النقدية المتداخلة مع توجهات نقدية كثيرة حديثة ومعاصرة، وإن كان تحليل الخطاب يوشك ـ فيما نرى ـ أن يكون العنصر التحليلي المحوري الذي تستند إليه تلك التوجهات. كما أن غلبة ذلك المنحى العام على ما قدمه أصحاب هذا الاتجاه هو الذي يفسر للقارئ، من ناحية ثالثة، محدوديةَ العلاقة بين مُنتَجهم النقدي والبلاغة العربية الوسيطة لاسيما حين يتعلق الأمرُ بدراسة الأنواع النثرية والسردية موروثةً كانت أم حديثة أو معاصرة.

ولهذا يندرج عمل أنقار ضمن هذا المنحى العام الذي يمكن وصفه بأنه النقد البلاغي الذي يهدف إلى تحليل (الأبعاد البلاغية للخطاب عموما)[1] مستعينًا في ذلك بمجموعة من المفاهيم والأدوات والطرائق التحليلية من اتجاهات نقدية متعددة ومن علوم إنسانية واجتماعية مختلفة[2]. ولكن أنقار في صياغته مفهوم الصورة الروائية كانت تواجهه مشكلة تمركز الموروث البلاغي والنقدي حول الشعر، ولهذا سعى إلى صياغة مفهوم الصورة بوصفه مدخلا نقديا ملائما لتناول مختلف النصوص والكتابات الأدبية موروثةً كانت أم حديثة ومعاصرة. وكانت صياغته مفهوم الصورة الروائية قائمةً على الكشف عن فعاليتها وآليات عملها في الرواية وعلاقة ذلك العمل بالمكونات النصية الرئيسية في النص الروائي من جانب، وعلاقتها من جانب آخر بالعناصر السردية المتواترة في النصوص والأشكال السردية المختلفة؛ مثل الشخصيات والوقائع والحوافز والفضاء وغيرها.

---

(١) إيرينار.مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة حسن البنا عز الدين، الجزء الأول (١) مداخل، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦، ص ٦٦٨.

(٢) انظر: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، الجزء الأول، ص ـ ص ٦٦٨-٦٦٩.

وفي أطر صياغة أنقار مفهوم الصورة الروائية كان عمله يمضي في مسارين رئيسيين وهما: وضع تعريف للصورة الروائية وبيان علاقاتها بالعناصر المتصلة بها في سياقات الأبنية الروائية وتحديد العناصر المختلفة ـ كلية كانت أم جزئية ـ الداخلة في تكوينها، هذا هو المسار الأول. وأما المسار الثاني فهو خاص ببيان أنقار الطرقَ المنهجية لدراسة كل عنصر من العناصر الداخلة في بناء الصورة الروائية. وفي هذين المسارين معًا غلب على أنقار تفعيلُ المنحى الوظيفي المعنيِّ باستكشاف وظائف مختلف العناصر المساهمة في بناء الصورة الروائية. ويمكن للقارئ وصف منحى أنقار بأنه منحى تجريبي لكونه يتلمس مجالا لم يُولِه النقد العربي الحديث ـ على مدى يتجاوز القرن ونصف القرن ـ إلا اهتماما بالغ الضآلة. وأما من حيث هوية ذلك المنحى في عمل أنقار فيمكن ملاحظة كونه منحى جدليا يستند إلى وعي نظري عميق بعديد من المشكلات التي تواجه مفهوم الصورة، كما يدرك ـ في الوقت ذاته ـ إمكانات التواصل مع منجزات السابقين والمعاصرين من اتجاهات النقد الأوربي.

ولقد قدم أنقار عدة تعريفات للصورة الروائية[1]؛ وذلك ليقنع القارئ أن «الصورة الروائية» هي مجموع استخدام مختلف العناصر الداخلة في بناء الرواية، على أن يُفهم هذا المجموع بوصفه نتاجا لجدل دائم بين التشكيلات اللغوية على مختلف مستويات تشكلها ـ أي وحداتها الصغرى أو المفردة إلى وحداتها المتنوعة كالجملة أو العبارة ثم الفقرة، من جانب، والعناصر السردية الأساسية في نوع أو جنس الرواية كالشخصيات والوقائع والفضاء من جانب ثان، ثم جدل القارئ مع النص من جانب ثالث؛ لأن إدراك طبائع مختلف العناصر ووظائفها يتوقف على طرائق الفهم والتأويل التي يمارسها ذلك القارئ أو المتلقي. ولكن تأمل هذه التعريفات المتعددة تتيح للقارئ ملاحظةَ ميل أنقار

---

(١) انظر تعريفات الصورة الروائية في المواضع الآتية من كتاب «بناء الصورة»: ص ـ ص ٣١-٣٢، ص٢٠، ٧٣.

إلى «محاصرة» العناصر المتعددة الداخلة في بناء الصورة الروائية. تلك العناصر التي يدرك القارئ من تجربته أنها عناصر غير محدودة في الممارسات الأدبية سواء على مستوى الإبداع الأدبي أو على مستوى التلقي بأنواعه المختلفة. ولعل هذا ما يشير إلى بروز منحى يمكن وصفه بأنه منحى تجميعي في تعريفات الصورة الروائية عند أنقار. وإذا كان القارئ يستطيع - من منظور مُنصفٍ - أن يدرك أن ما دفع أنقار في هذا الاتجاه إنما هو رؤيته الدقيقة التي ترى أن لكل نص أدبي خصوصيتَه الجمالية أو البلاغية، وأن لكل صورة كلية مهيمنة على هذا النص خصوصيتَها التشكيلية المتولدة عن كيفية أداء اللغة وظائفها المتنوعة في سياقات ذلك النص. أي أن ذلك المنحى التجميعي في تعريفات الصورة الروائية مردُّه ثراء تجربة أنقار النقدية والإبداعية من جانب، وسعيه إلى القبض على مختلف العناصر التي تشكل الصورةَ الكلية في النص فتحقق بذلك بلاغتَه أو شعريته أو جماليته الخاصة. ومن ثم ستكون تطبيقاته النقدية محكا دالا على مدى صلابة أو عدم صلابة تلك المفاهيم النظرية التي كان ينطلق منها ودقتها، وعن مدى إمكان الناقد صياغةَ مسالك فعلية تحوِّل تصوراته تلك إلى تطبيقات عينية أو تُنبي عليها تطبيقات عينية كاشفة عن حدودها وإمكاناتها وآفاقها.

إن وجها آخر من وجوه تلك «المحاصرة» يتجلى في كون مدخل أنقار النظري كان يتيح له وهو بصدد مواجهة النصوص الروائية البحثَ عن عنصر ما مهيمن في النص ليدلف من خلاله إلى تحليل النص واستكشاف طرائق بناء واشتغال الصورة الروائية فيه. وكان أنقار يمنح ذلك العنصر مسمى «السمة البلاغية» الرئيسية، ويتخذ منها علامة تتيح له - بوصفه قارئا - أن يدلف إلى مختلف العناصر المكوِّنة للصورة في النص موضع التحليل.

إن سمة من السمات الأساسية المميِّزة لعمل أنقار هو ذلك الحرص الدائم والإلحاح الشديد على إنسانية الأدب وإنسانية الدلالات التي يسعى الأدباء إلى تجسيدها

بواسطة أعمالهم أو كتاباتهم الأدبية. ويوازي تلك الإنسانية ـ فيما يتبدى لنا ـ نمطٌ آخر يمكننا أن نسميه «إنسانية النقد»؛ فالهدف الأساسي لذلك النقد الذي يمارسه أنقار هو بيان أن الممارسة النقدية ممارسةٌ إنسانية تجعل من أدوات التحليل اللغوي التي يتكئ عليها أنقار الناقد وسائلَ ضابطة ومساهمة في تدقيق الممارسة النقدية وعصمتها من الانزلاق نحو مهاوي الذاتية أو دروب الوصف الجاف، كما أن تلك الممارسة لكونها تفعيلا لوسائل موضوعية أو شبه موضوعية ـ من حيث اقتدار القارئ على معاينة كيفية استخدامها في تشقيق النصوص، وقدرته على إدراك اتكاء الناقد القارئ في تفعيلها على ملامسة ظواهر بارزة أو عناصر يسهل إدراكها في النصوص التي يحللها ـ تهدف هذه الممارسة إلى الكشف عن كيفية تحقيق النصوص الأدبية مهامها الإنسانية ـ سواء أكانت مهام إيجابية أم مهام سلبية ـ وفي هذا ما يكشف عن إنسانية الممارسة النقدية أو إنسانية النقد بوصفها ممارسة أو خطابا يبتغي التأثير في القراء. ولهذا يمكن لقارئ كتابات أنقار المعنية ببلاغة الرواية أن يتأمل تطبيقاته النقدية ليرى مدى ما تعكسه من اقتدار أنقار على تحقيق مفهومه النظري من جانب، وعلى الكشف عن الأبعاد الإنسانية في النصوص من جانب آخر، وعلى تجلية إنسانية النقد من جانب ثالث.

(٥) تطبيقات مفهوم الصورة الروائية

تمثل تطبيقات أنقار النقدية عملا مكملا لمسعاه في بلورة مفهوم الصورة الروائية واتخاذه مدخلا لدراسة النصوص الروائية والكشف عن عدد من التجليات المختلفة لبلاغة الرواية. وقد تنوعت تطبيقات أنقار فمنها ما تناول عددا من النصوص العربية مثل «اللص والكلاب» و«مالك الحزين» و««سيرة الشيخ نور الدين»، وأما غالبية تحليلاته فكانت تطبيقات على عدد كبير من نصوص الرواية الإسبانية؛ وذلك في كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية». ونهدف من خلال التوقف أمام نموذجين من تطبيقاته إلى الكشف عن كيفية قراءة أنقار النصوص الروائية من منطلق مفهومه عن

صورة الروائية، ومعاينة الطرائق التي حوَّل بها مبادئ قراءته النظرية وأدواتها إلى أدوات مساعدة في استكشاف أنماط من التحققات المختلفة لمفهوم بلاغة الرواية، وكشف مدى فاعلية منطلقات أنقار النظرية في توجيهه بوصفه قارئا إلى مختلف عناصر بناء الصورة، ومدى اقتداره بوصفه قارئا أيضا على استثمار الجزئيات النظرية في قراءة مكونات الصورة والكشف عن تفاعلها معا. وذلك على نحو يفضي بنا إلى الوقوف على مدى ما تعكسه هذه التطبيقات من اقتدار أنقار على تحقيق مفهومه النظري من جانب، والكشف عن الأبعاد الإنسانية في النصوص من جانب آخر، وتجلية إنسانية الناقد من جانب ثالث. وقد اخترنا الوقوف عند نموذجين يمثل الواحد منهما مرحلة من مرحلتي بلورة أنقار مفهومه عن الصورة الروائية؛ فتحليله رواية «اللص والكلاب» يمثل المرحلة الأولى، على حين أن تحليله رواية «الحصن الخشبي» يمثل المرحلة الثانية.

(١ / ٥) «اللص والكلاب» وبلاغة الانشطار أو «الحرية المُكدَّرة»

يمثل تحليل أنقار رواية «اللص والكلاب» نموذجا دالا على المرحلة الأولى من مراحل سعيه إلى استكشاف بلاغة الرواية وبلورة توجه نقدي يستهدف تحليلها والوقوف على عناصرها وتبيين طبائعها. ولقارئ هذا التحليل أن يسجل بدايةً كونه يقوم على مزج دال بين الجانبين التطبيقي والتنظيري، بل لعل أنقار كان حريصا على إشعار القارئ أن أي توجه نظري من لدنه متولِّد بالضرورة عن مسلكه التطبيقي؛ وهذا ما يفسر للقارئ كون أنقار قد نثر خلال فقرات دراسته التطبيقية عددا من تصوراته النظرية «العامة». ويلوح للقارئ أن مدخل أنقار الرئيسي في تحليله ذاك إنما يكمن في استنباطه السمةَ البلاغية الأساسية التي تحكم بناء رواية «اللص والكلاب» وتتجلى فيها على أنحاء مختلفة، ومن ثمة رأى أنقار أن هذه الرواية تمثل «بلاغة الانشطار» التي وصفها بأنها (المكوِّن الروائي القادر على ترجمة التجربة الإنسانية في شموليتها، واستخلاص سمتها المهيمنة). ولهذا رأى أن السمة التكوينية التي تهيمن على هذه

الرواية هي سمة «التوتر»، ولهذا اختار خمسةً من الصور التطبيقية في الرواية على أساس أنها خاضعة لتلك السمة التكوينية، وكان منطلق اختياره أن هذه الصور قد (ورد كل منها في موقف استراتيجي دقيق، يحتمل أن يتضمن سمة متوترة)[1] . ونلحظ أن أولى هذه الصور الخمس هو عنوان الرواية «اللص والكلاب» الذي تعامل معه أنقار بإيجاز من منظورات عدد من المداخل؛ كالمدخل اللغوي الذي يتضمن أيضا البعد النحوي، ومن خلاله سعى أنقار إلى بيان الدلالات اللغوية العامة لكلمتي العنوان، والعلاقة بين هذه الدلالات وما تثيره من احتمالات في ذهن المتلقي، ومدخل البلاغة المدرسية الذي يرى في هذا العنوان صورةً فاترة تخلو من الحد الأدنى مما يثير خيال القارئ. ومن ثم وصل أنقار إلى أنه لا مندوحة عن (قراءة صور العنوان في سياقها التخييلي بحثا عن فضائها المجازي الحقيقي، ولكن الوضعية الراهنة لبلاغة النثر لا تجعل من تلك المهمة أمرا هينا)[2] . ولكنه بعد أن أبان بإيجاز شديد بعضَ عناصر تلك الوضعية لم يقم بتحليل العنوان بوصفه صورة. ولعله اكتفى بوصف العنوان أنه صورة، أو لعله كان يهدف إلى التنبيه على إمكانية التعامل مع العنوان على أنه صورة. وأما الصور الأربعة الأخرى فهي فقرات متنوعة الأطوال ما بين سطر إلى خمسة أو ستة أسطر، ويرد كل منها في لحظة لقاء سعيد مهران بطل الرواية بواحدة من الشخصيات المحورية في عالمه كابنته ورؤوف علوان. وحين يحلل السطرَ الأول في الرواية، بوصفه الصورة السردية الأولى، وذلك تحت عنوان «حتمية السياق التخييلي» يأخذ في تحليل بنية كل جمل من هذا السطر وبيان دلالتها، ويلحظ ضآلة البعد المجازي في الجملة الأولى، وكون الدلالة الناتجة عن علاقة جمل السطر معا تشير إلى علاقة الفاعل (سعيد مهران) بالحرية وكون هذه العلاقة مهدَّدة، وأن ما تصل إليه قراءة هذه العبارات لن يكون موثوقا

---

(١) الصورة الروائية، ص٤٤.

(٢) الصورة الروائية، ص ٤٥.

ـه. وبذلك يؤكد (ضرورة تحليل الصورة الروائية ضمن مجراها التخييلي، أي بالنظر إلى وظائفها الجمالية في أنساق جمالية، جنسية ونصية)[1]. أي أنه يجعل من فاعلية الصورة بوصفها عنصرا جزئيا تتأسس على حركتها ضمن أنساق شاملة سواء أكانت جمالية أم نصية. وعلى هذا صاغ أنقار «الأساس» الأول في قراءة الصورة الروائية؛ وهو: «الرواية هي امتدادٌ من الصور ذو تحبيك متوتر. وتداخلُ الامتداد والتوتر، أو على الأصح تقاطعُهما، يفرز البنيةَ الأصلية لكل رواية. لذا فإن هتك حجب الصورة الروائية واعتبارها مكوِّنا، وإبراز وظيفتها ضمن البناء العام لن يكون فاعلا إلا من خلال تجاوز النظرة الوحيدة، الأفقية أو العمودية، واستبدالها بخطة التقاطع الآنفة الذكر بوصفها إجراء تحليليا يكتسب مشروعيتَه ليس من تقعيد لساني أو بلاغي فقط بل من منطق النوع الأدبي وسلطته)[2]. وعلى هذا يبين كيف تتولد الصورة في كل جملة من صورة الجملة السابقة بما يؤكد تحققَ سمة الامتداد. وحينئذ يستطيع قارئ أنقار أن يعاين تجليا عمليا لكيفية تحقق السمة الأساسية في بلاغة هذه الرواية عبر عناصر جزئية، بل ربما بالغة الجزئية في إطار العناصر المساهمة في بناء الرواية.

وبعد أن يعرض أنقار الصورة الثالثة ـ وهي مؤلفة من ستة سطور من لقاء سعيد مهران بابنته ـ يقدم ـ قبل تحليلها ـ هذا المبدأ التفسيري أو التأويلي الذي يكشف عن رؤيته لنمط من العلاقة بين الصور، كما يكشف أيضا عن كون (المعين الإنساني) هو الرافد المشترك الذي يربط الكاتب من جهة والقارئ أو المتلقي من جهة أخرى، ولعل هذا ما يؤكد «صواب» القول بتغلغل البعد الإنساني في رؤية أنقار الناقد لبلاغة النص سواء في تحققها القبلي أو في تشكلها في رؤية القارئ؛ وذلك ما يعني كون القراءة النقدية أو البلاغية التي يقدمها أنقار مستندةً إلى هذا الرافد أو المنبع المشترك؛ وذلك

---

(١) الصورة الروائية، ص ٤٥.

(٢) الصورة الروائية، ص ٤٥.

في علامة مميزة تشي بفراق ظاهر للتوجهات الشكلية والتقنية في قراءة النصوص الأدبية نقديا أو بلاغيا. إذ يقرر أنقار أن «السياق النصي» يسهم في تحقيق قدر من عملية تذوق الصورة الجزئية التي ترتبط بمجموع تفاصيلها بالنص في كليته(وتقتضي العملية التذوقية أن يسوِّي الناقد بين تفاصيل الصورة ذات الطابع البلاغي التحسيني والتفاصيل البنائية. ولا تكتفي الطاقة البلاغية في اكتساب فعاليتها بالاعتماد فقط على قواعد التحسين؛ بل تستمدها أيضا من المعين الإنساني الذي تمثل صورته الفنية المرجعَ المشترك بين مبدع الصورة وقارئها)[1] . ونسجل أن قواعد «التحسين» الجارية بين البلاغيين في قراءتهم للصور البلاغية ثلاثٌ وهي: المشابهة والمجاورة والمماثلة. ويرصد أنقار نعوتَ صورة اللقاء وصفاتها، ويبين أن لها (طاقة تعبيرية قابلة لتحقيق متعة لدى القارئ من حيث هي ـ في آن ـ إمكانية لغوية وبلاغة روائية. غير أن القول ببلاغة الرواية يقتضي أن تُربط النعوت بسياقها النصي، وأن يُبحث لها عن تطابقاتها الإنسانية المبثوثة بانتظام بين أسطر وفقرات النص)[2]، وعلى هذا يحلل أنقار وظائف نعوت الشخصيات الواردة في الفقرة كاشفًا عن وجوه ارتباطها بنعوت أخرى غالبة على كل شخصية، كما يكشف أيضا عن مدى ترابط هذه النعوت في تواليها معًا كي تجسد صورةَ الشخصية الروائية بوصفها شخصية إنسانية. وللقارئ أن يسجل هنا دأبَ أنقار الناقد القارئ على أن يقنع قارئه بكون العنصر الجزئي مهما كان محدودا ـ كالصفة في هذه الحالة ـ لا يمكنه أن يؤدي دوره في الرواية أو النص بكامله إلا بتفاعله مع مجموعة من عناصر البناء المختلفة.

ويقدم أنقار الصورة الرابعة تحت عنوان (الصورة حلقة متوترة) وهي فقرة من ستة أسطر تصف بداية لقاء سعيد مهران برؤوف علوان، وينطلق أنقار في تحليلها

---

(١) الصورة الروائية، ص ٤٦.

(٢) الصورة الروائية، ص ٤٧.

مـ ملاحظته أن هذه الصورة تخلو من المجاز بالمعنى السائد في بلاغة المقاربات الشعرية. فهي صورةٌ وصفية تختار مكوِّناتها وتصوغها صياغةً مخصوصة في تكوين ذي خصوصية دون أن يكون غريبا عن المجاز. وبعد أن يرصد أنقار عددا من العناصر الكائنة في هذه الفقرة ويستنبط وظائفها في إطارها يخلص إلى أن مجموع هذه المكوِّنات والسمات ـ مثل تباين الشخصيات وعدم انسجامها، ودينامية المشهد واختلاط الضوء بالروائح والعبير، وتناقض شخصية رؤوف ـ تسهم جميعا (في تشخيص بنية ذات طبيعة بارودية متوترة مرتبطة بعمق بصورة «الحرية المكدَّرة» التي يمكن اعتبارها المفتاحَ الأساسي لمجموع صور الرواية. أي أن التوتر المُعلَن عنه منذ بداية النص قد استمر حاضرا عبر صور أخرى تترى في امتداد متوتر بدوره)[1]. وبذلك استطاع تحليل أنقار أن يؤكد مُستخلَصين عامين دالين يشير أولهما إلى انمحاء الفروق بين الصور المجازية والصورة التي تبدو في ظاهرها بعيدةً عن المجاز، ولكن القراءة المدقِّقة لمكوِّناتها تدلل على خصوبة أدوارها وكونها منطويةً على نمط من المجازية الخاصة. ويرتبط ثانيهما بأولهما ارتباطا وثيقا، بل إن فعالية أولهما تتوقف على عمق صلته بثانيهما الماثل في ارتباط تلك الصورة بالصورة الأساسية التي تهيمن على الرواية ـ وهي صورة «الحرية المكدَّرة» ـ بما يبين عن تواصل حضور التوتر الذي كشفت عنه الرواية من سطورها الأولى وفق قراءة أنقار. ولعل هذا الفهم هو أتاح لأنقار أن يصل إلى استنتاجين يصفهما بكونهما حقيقتين نقديتين تتبلور «الحقيقة» الأولى في أن (الصورة الروائية هي حلقةٌ ضمن ذلك الامتداد المتوتر، تخضع مجموعُ سماتها ومكوناتها إلى تحبيك يوحي ظاهره بالمباشرة أو المجاز البسيط، بينما تجيش أعماقها بعلاقات ذات وميض مفعم بفهم إنساني نافذ)[2]. وبذلك يتبدى للقارئ أن علاقة الصورة الروائية

(١) الصورة الروائية، ص٤٨.

(٢) الصورة الروائية، ص ٤٨.

بالسمة البلاغية الرئيسية المهيمنة على الرواية ـ وهي سمة التوتر ـ تمنح الصورةَ دلالتها العميقة من جانب، كما أنها تحقق من جانب آخر صفةَ الامتداد التي تعني هيمنتَها على النص الروائي وكونها مؤثرا فعالا في منح الصور «الجزئية» دلالاتها العميقة. وتشكل هذه الحقيقة ـ فيما نرى ـ بلورةً لمبدأ تأويلي أو قرائي يحرك عملَ الناقد في سعيه لتلمس العلاقة بين «الجزئي» و«الكلي» في بنية النص الروائي خاصة أو الأدبي عامة. وعلى هذا تعد «الحقيقة» الثانية من قبيل الصياغة المركَّزة لمبدأ تأويلي أو قرائي آخر يرى أنه (قد ترد (الصورة/ المفتاح) في بداية الرواية مثلما ترد في موضع آخر منها غير أنه من المعهود ألا يعثرَ القارئُ على صورة من هذا القبيل قبل انحلال العقدة أو تلاشي لحظة التنوير)[1] . ويكشف هذا المبدأ عن كون لحظة «انحلال العقدة» أو «تلاشي لحظة التنوير» التي تمثل في الأشكال الدرامية المختلفة نقطةَ الاقتراب من النهاية هي التي تمكِّن القارئ ـ حين يستعيد فيها حركةَ عناصر الحدث من بدئها حتى وصولها إلى تلك اللحظة ـ من اكتشاف دلالة كل عنصر من هذه العناصر واستكشاف علاقته بغيره من العناصر لأن تلك العلاقة هي التي تمنح كلَّ مكوِّن من مكونات الحدث دلالته العميقة التي لا تنكشف ـ على نحو دال ـ للمتلقي إلا عند تأمله ـ من لحظة النهاية ـ الروابطَ بين مختلف عناصر بناء الحدث؛ بما يجعل من «الكلي» إضفاء للمعنى على «الجزئي»، في ذات الآن الذي يسهم فيه «الجزئي» في تغذية «الكلي» بما يرفد دلالاته الأساسية. وبذلك تعد تلك «الحقيقة» الثانية مبدأ تفسيريا أو تأويليا يكشف عن كيفية وصول المتلقي إلى إدراك دلالة عناصر بناء الحدث في تفاعلها معا.

وأمَّا الصورة الأخيرة التي حللها أنقار فهي فقرةٌ موجزة تتألف من خمسة أسطر، وتقدم وصفًا لخلوة الشيخ علي الجنيدي، ويعالج أنقار هذه الصورة تحت عنوان «الصورة بين الواقع النصي والرمز»، ويبين أنقار خلوَّ هذه الصورة من «المجاز الشاعري»، وهو

---

(١) الصورة الروائية، ص ٤٨.

يحظ أن السمة الرئيسية البارزة فيها هي «الفتح» فيعمل على إظهار تجليات حضور هذه سمة في الفقرة، ثم ينتقل إلى بيان علاقة هذه السمة ببعض عناصر البناء، كما يستنبط من الصورة دلالةَ علاقة سعيد مهران بالشيخ علي الجنيدي. ويستخلص أنقار «السمات تكوينية» لهذه الصورة ثم يستنبط منها بعضَ الدلالات «الشاملة» وهي (العتبة، و بساطة، والوحدة، والانفتاح)، ويبين أن هذه الصورة على ما فيها من تقريرية تؤدي إلى إثراء ثنائية «الحرية المكدَّرة» كما تسهم في إضاءة رؤية النص. ويصل من هذا كله إلى الاستنتاج الأساسي: (تكتسب الصورة الروائية قيمتَها البلاغية من وظيفتها داخل النص الروائي أكثر مما تستمدها من حيث طلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافية دلالتها الرمزية. فالوظيفة البنائية لبلاغة النثر هي في الواقع أسلبةٌ جميلة تسهم بدينامية في تعميق فهمنا لعوالم النفس البشرية وإضاءة أرجائها بفنية مؤثرة)[1]، ويصف هذا بأنه «الجوهر الحقيقي للبلاغة». وبذلك يؤكد أنقار نظرته الوظيفية إلى الصورة الروائية، كما يكشف بوضوح عن تلازم «الفني» و«الإنساني» في بنية الصورة الروائية ووظيفتها.

(٢/ ٥) رواية «الحصن الخشبي» وبلاغة الخذلان

النموذج الثاني من تطبيقات أنقار المنطلقة من مفهوم الصورة الروائية، وهو تحليله رواية «الحصن الخشبي» (١٩٢٨) للكاتب الإسباني «خوصي دياث فرنانديث» (١٨٩٨-١٩٤١)، وقد جاء هذا التحليل في الفصل الثالث والأخير من الباب الثالث بكتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية»، وقد عُني أنقار في هذا الباب بتحليل عدد من الروايات التي سعت إلى تقديم صورة متوازنة للمغرب والمغاربة. وعنوان هذا الفصل «الجندي المخذول». ويبدأ أنقار تناوله بالحديث عن مشكلة شكل أو نوع هذا النص؛ فهو سبعة نصوص سردية منفصلة جمعها الكاتب معًا ووضع لها عنوانا ثانويا هو

(١) الصورة الروائية، ص ٤٩.

«رواية الحرب المغربية»، ونلحظ أن أنقار دافع عن كون هذا الكتاب رواية، لكنه خلال تحليله لاسيما في الجزء الثاني من هذا الفصل استخدم كثيرا وصف «الكتاب»[1]. وبعد أن توقف أنقار بإيجاز عند علاقة المؤلف بحركة الحداثة وصل إلى القول (إن كل هذه المظاهر الحديثة ما كانت لتدفعنا إلى إدراج رواية «الحصن الخشبي» ضمن المحاولات السردية الإسبانية المتطلعة إلى تحقيق تصوير متوازن، لولا رؤيتها الفنية ذات البؤرة التخييلية الموحدة، التي عالجت صور المغرب والمغاربة والإسبان بشفافية بديعة ونزعة إنسانية)[2]. ويؤكد رأيه هذا ببيان علاقة شخصيات الإسبان بالحصن ليصل إلى أن (إن حضور الحصن تكويني في هذا العمل الأدبي، يشعُّ تأثيره الجواني بعمق في كل التمظهرات السردية، ويملك طاقةً رمزية تتجاوز طبيعته المادية «...» وتتغلغل في أعماق النفوس الإسبانية لتبرز أدرانها. لكل ذلك فإن «الخذلان» الذي اتخذناه سمة سردية أساسية في عنوان هذا الفصل يمثل في الحقيقة الخلاصةَ الوجودية للوظائف السردية التي تكفل بها الحصن، والبنيةَ العميقة المنظِّمة لمجموع التفاصيل)[3]. ومن اللافت لانتباه قارئ أنقار أنه جعل من السمة السردية الأساسية التي استنبطها من تأمله لمختلف الوظائف السردية في النص موضع الدراسة قد جعلها بلورة لقراءته من ناحية، كما نظر إليها بوصفها البنية العميقة التي تقوم بتنظيم مجموع التفاصيل الواردة في الرواية، من ناحية أخرى. وإذا كان أنقار يؤكد مرة أخرى افتقادَ «الحصن الخشبي» مقومات الرواية؛ لافتقاره الامتدادَ بمفهومه الروائي الصارم فإنه مع هذا لا يرى أية مشاحة (في إمكان استخلاص الرؤيا الجمالية الموحدة لمجموع نصوص الكتاب، الضامنة لقدر من الامتداد المتشابك ليس على مستوى الوقائع، بل على مستوى تفاصيل الرؤيا نفسها، محققة بذلك صورةً كلية منسجمة الحلقات ـ حسب اصطلاح المؤلف

(١) انظر: بناء الصورة: ص ٣٥٢، ٣٥٣، ٣٨٩.

(٢) بناء الصورة، ص ٣٥٢.

(٣) بناء الصورة، ص ـ ص ٣٥٢-٣٥٣.

عـــه ـ قوية الرسوخ في ذاكرة المتلقي، تمنحنا تنويعا من تنويعات الصورة الروائية ـ ـ ـم تكن بالضرورة إفرازا روائيا خالصا)[1]. وهذا ما يعني توجه أنقار نحو اتخاذ مفهوم الصورة الروائية أداةً ضابطة تساعده ـ بوصفه قارئا ـ على استكشاف تحقق بعض الخصائص الرئيسية للنوع الروائي في نص يفتقد معظمَ تلك الخصائص. ويؤكد أنقار ـ منطلقه في قراءة الرواية هو تلك (الرؤيا الموحدة) التي تنبع منها الصور المختلفة التي تتبدى في الرواية، فالصورة هنا هي مصدر الوحدة، مما يعني أن مصدر الوحدة في الرؤية أو في العمل الفني مصدر جمالي داخلي.

ومن الملاحظ أن أنقار استنبط من قراءته المحايثة للنص الروائي موضع الدراسة القاعدتين الأساسيتين اللتين تتحكمان في بنيته، ثم أخذ يحلل التجليات المختلفة لهما في كيفية صياغة المؤلف الصورَ الروائية وفي دلالات أو وظائف كل صورة منها سواءٌ في موضعها الجزئي أو دورها في الرواية ككل. وهو يرى أن هناك قاعدتين فنيتين تتحكمان في (بنية الحصن الخشبي) وتؤثران في كيفية صياغة الكاتب صوره أو صور المغرب التي تضمها هذه الرواية، وهما: إسهام التوظيف الجديد للمجاز (إسهاما قويا في بلورة الحضور القصصي الفعال للمرأة والفضاء المغربيين في نصوص (الحصن الخشبي ـ إفريقيا عند قدميه ـ موعد في البستان) حضورا يواجهه «الإسباني» بمواقف التخاذل والكبت والحيرة. وتتخذ القاعدةُ الأخرى المعادلةَ الآتية: كلما غابت عن النص الصورُ المغربية ذات الفعالية السردية المباشرة إلا وعوَّضت بصور إسبانية طاغية، تهيمنُ عليها نكهة تخاذل الأجنبي واضطراب سلوكه وهشاشة تماسكه الكاذب خلال وجوده فوق الأرض المغربية)[2].

ومن تأمل تفعيل أنقار القاعدةَ الأولى في قراءته نص أو نصوص من الرواية يمكن ملاحظة وتسجيل الآتي على ما قام به:

---

(١) بناء الصورة، ص ٣٥٣.

(٢) بناء الصورة، ص ٣٥٤.

أ ـ بدأ أنقار من ملحوظة أساسية فحواها إبرازُ التغيير «الكبير» والملحوظ في صورة الإسبان في هذه الرواية (إن «خوصي فرنانديث» لما أغفل الصوت المغربي قصصيا، فقد التفت صوبَ جنود الحصن أنفسهم ليرسمهم في أوضاع ولوحات مشينة، غالبا ما كان يُحتفظ بها للمغاربة في غير هذا الكتاب. أي أن صفة البطولة المطلقة لم تعد سمةً قصصية يُنعت بها الإسبانُ بسخاء، بل انقلبت الآية لما سنحت للمتلقي حالاتٌ شتى ليعاين الإسبانيَّ في مواقف خذلان. ذلك تفصيل من أبرز التفاصيل المحققة للوحدة القصصية المتوازنة في الرواية)[1].

ب ـ تبدأ قراءة أنقار النص السردي من استنباطه التوجه الأساسي أو النبرة الأساسية السائدة على هذا النص، وهو استنباط يستشفه أنقار من قراءة حميمة لذلك النص، وهي قراءة تجمع بين بصيرة الكاتب وبصر الناقد. وبعدما يمسك أنقار بذلك المنحى الأساسي يأخذ في تناول العناصر الجزئية المختلفة المساهمة في صناعته وتحقيقه داخل النص، فهذه العناصر هي ذاتها العناصر التي تصنع «الصورة الروائية» في النص. ومن ذلك أنه في بدايات تحليله نص «الحصن الخشبي» التفت إلى (تأثير النبرة الجنسية المكبوتة) التي تهيمن على النص ـ ورأى خضوع ترتب الأفعال في «الحصن الخشبي» (لتأثير النبرة الجنسية المكبوتة، المتغلغلة في مجموع النسيج السردي الذي تخترقه الصورُ المغربية عميقا. فالفضاء المغربي، مدينة وقرية، ونساء وحربا، يُذعن لسلطة تلك النبرة، مثل إذعان سائر المكونات والسمات، بتوقيت منتظم وتصوير يتراوح بين منطق الرؤيا الموحِّدة والوظائف الإبلاغية الجيدة التحبيك)[2]. ثم أخذ أنقار يحلل طوال أربع صفحات عددا من العناصر المفردة التي أسهمت في بناء صورتي الإسباني والمغربي في هذه الرواية؛ حيث يتوقف عند ظاهرة التقابل على مستوى الفضاء وعلى مستوى الشخصيات النسائية،

---

(١) بناء الصورة، ص٣٥٦.

(٢) بناء الصورة، ص٣٥٤.

غترار الراوي بنفسه قبل خوضه غمار المعركة في مقابل اعتراف الراوي نفسه اعترافا ضمنيا بحقيقة البطولة الإسبانية الفجة ـ ولنسجل هنا أن أنقار استنبط هذا التقابل من صور رئة على لسان الراوي ـ والتقابل بين نمطين من البطولة؛ إحداهما حقيقية والأخرى مخففة. والتوازي في بناء التقابل بين المعسكرين الخصمين، وبناء الدلالة عبر صور أصلية وفرعية. والتلطف في استخدام الكلمات بعيدا عن الغاية اللفظية المحدودة لتصير تلك كلمات محققةً غايةً سردية بعيدة وحاملة لدلالات بعيدة، والنأي عن تصوير الآخر أو لعدو في صورة قادحة وتقديمه في صيغة إنسانية تحمل طاقات تعبيرية يتطلبها السياق، وتركيز الراوي «الأسباني» على بعض صفات الشخصية المغربية ـ أي شخصية «عائشة ـ على ما يبرز أنوثتها مما يتطلبه السياق[1] . ليصل أنقار من تحليله لهذه العناصر الجزئية لموزَّعة على فقرات ومواقف متعددة ومتوالية عبر صفحات النص إلى استنتاج جامعٍ مؤداه أن (التصوير يزاوج في آن واحد بين ضرورات القص ودراسة آثار الحافز الجنسي لمستثار في أعماق الراوي من لدن أنثى مُتمكِّنة في ذاتها وإن لم تكن غايةً في الحسن. إنه تداخلٌ بين ضعف مطلق وقوة مطلقة. انصهار بين تفاصيل نفس إسبانية هدَّها الكبت وأنهكتها شفافية التعبير الرومانسي، وبين نفس مغربية تكاد لا تُبين ولكنها تستحوذ)[2] .

ويكمل أنقار القارئ هذا التحليل بالوقوف عند تشبيه تمثيلي يرد في لحظة يتواكب فيها مع لوعي المأزوم للراوي؛ وذلك ما يجعله مسهما بفعالية في تحقيق الدلالة الأساسية التي سعت الصورة الروائية إلى بنائها[3] . ورغم غلبة المنحى الجزئي على هذا التحليل فمن لمهم الانتباه إلى أن هذا التحليل لا يقع في دائرة مقفلة من التجزيئية المفرطة لأن أنقار لقارئ كان معنيا في تحليلاته لكل عنصر مفرد داخل في بناء الصورة باكتشاف دور ذلك لعنصر في تحقيق انسجام الصورة وتجاوبها مع السياق الروائي الذي برزت فيه، كما أن

(١) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٣٥٥-٣٥٩.

(٢) بناء الصورة، ص ٣٥٩.

(٣) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٣٦٠-٣٦١.

قوة المنحى الإنساني في عمل أنقار وقدرته على التماس التفاصيل الدقيقة وبيان وظائفها في سياقاتها الروائية قد جعلت من نتائج تحليله ذات قدرة كبيرة على إقناع المتلقي بما توصَّل إليه أنقار القارئ. ويمكن للقارئ أن يسجل أن منحى قراءة أنقار تشكل النص الروائي من منظور فعالية الصورة الروائية ـ بالمعنى الشامل الذي طرحه ـ جعل من وقفاته أمام العناصر الجزئية من عناصر لغوية كالكلمات والتراكيب والعبارات وسيلةً ناجعة لاكتشاف وظائف الصور الجزئية في سياقاتها الموضعية المتعددة.

وللقارئ أن يسجل أن غالبية العناصر السابقة التي توقف عندها أنقار ليبين أدوارها في بناء الصور الروائية لم تكن عناصر سردية خالصة، ومن ثم كان تناوله دور «منظور الراوي» جانبا من الجوانب الدالة على أن عنايته بالعناصر السردية الخالصة جاءت في مرتبة تالية ـ أحيانا ـ لعنايته بأدوار العناصر اللغوية في بناء الصورة الروائية. وقد أبان أنقار عن أن تباين تلوينات الفضاء المغربي قد جاء تبعا (لتباين الوقائع وأمزجة الشخصيات، خاصةً منها تقلبات مزاج الراوي الذي تُكيِّف مواقفُه من المدن والقرى والأزقة المغربية وفقَ منظوره للشخصيات القصصية. ولقد اقتضى السرد في هذه الحلقة القصصية الجديدة أن تدور الأحداث حول عشيقة مغربية، ذات شخصية مُشعَّة على الرغم من صمتها المطبق، انعكست خصائصها السلوكية على التفاصيل الوصفية للفضاء المتمثل بدوره لتغيرات منظور الراوي)[1].

ج ـ ويعد تحليل أنقار بناء الشخصية عنصرا من العناصر الرئيسية التي يعتمد عليها لبيان كيفية تحقيق الرواية بلاغَتها الخاصة، وإذا كانت الرواية في عمومها قد عُرِّفت تقليديا بأنها «فن الشخصية» فإن تعامل أنقار معها كان يتأسس على النظر إلى الشخصية بوصفها مكونا محوريا في النص الروائي، وإن كان يوازن في تحليلاته إياها بين الاهتمام بالبعدين البنائي والوظيفي لها. وفي تحليل أنقار المنطلق من قاعدة إسهام التوظيف الجديد للمجاز

(١) بناء الصورة، ص ٣٦٢.

إسهاما قويا في بلورة الحضور القصصي الفعال للمرأة والفضاء المغربيين في عدد من نصوص «الحصن الخشبي» كان تناوله شخصية الفتاة المغربية «إفريقيا» جامعا بين البعدين البنائي والوظيفي؛ حيث جعل من أولهما تأسيسا لثانيهما. وعلى هذا لاحظ أن الكاتب قد ربط أَنَفَةَ هذه الشخصية بالنظرة وذلك على العكس من الكتابات الاستعمارية التي ربطت فتنة المرأة المغربية بعيونها، كما أنه التفت إلى لجوء الراوي إلى تقييد سمات الأنفة والشموخ في تلك الشخصية حتى تصبح ضحية البقاء في سمة قصصية جامدة. وبذلك جعل من بنائها تحقيقا لمنظور إنساني فعال في رؤية الكاتب، كما أَسَّس على هذا البناء رؤيةً لوظيفتها في الرواية حيث رآها نموذجا لأنثى مغربية أنوف (لم تشذ عن القاعدة التصويرية العامة التي لم تتنازل فيها عن وظيفتها المناضلة، أو على الأقل الرافضة للإسبان، سواء أكانت بدوية أم ابنة وجيه، شريفة أم مومسا. لذلك بولغ أيضا في تجسيد كبرياء هذه البطلة الجديدة، وفي إبراز أصالتها التي لا تناقض قصصيا حقارةَ الدور الذي عُهد لها في النص)[1] كما بيَّن أنقار كيفية حفاظ الكاتب «دياث فرنانديث» على تحبيك صور شخصياته القصصية الإسبانية بحيث جاءت هذه الشخصيات متنوعة ذات أصوات متعددة لا تتفق إلا في موقفها السلبي مما هو مغربي. وهذا ما دلل عليه أنقار بتحليله موقفي كل من «ريانيو» و«بيريدا» من شخصية «إفريقيا»، وبيَّن كيف دلف «بيريدا» إلى عالم «إفريقيا» بسبب عينيها «الراصدتين والباردتين» وأظهر كيف تحولت هاتان العينان إلى سمة تكوينية في تلك الشخصية[2] .

د ـ ترتكز تحليلات أنقار الفقرات أو المقاطع المأخوذة من الرواية على عدد من الأدوات من أبرزها الوقوف عند الألفاظ الواردة فيها والالتفات إلى المجال أو المجالات الدلالية التي تنتمي إليها واستنباط أدوارها عبر نسبتها إلى تلك المجالات

---

(١) بناء الصورة، ص ٣٦٢.

(٢) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٣٦٥-٣٦٧، حيث يحلل أنقار شخصية «إفريقيا» ودور عينيها الراصدتين الباردتين في الرواية.

من جانب، ثم رؤيتها في إطار علاقتها بالفقرة من جانب آخر، مما يهيئ له كقارئ أن يستنبط أدوارها في صناعة دلالة الفقرة في علاقتها بالدلالة الكلية للرواية على حسب قراءة أنقار. ولعل قارئ أنقار لا يحتاج إلى إحالة إلى مواضع بأعيانها من تحليلات أنقار على هذه الظاهرة لأنها منتشرة بكثافة في مختلف صفحات تحليلاته بل يمكن وصفها بأنها واحدةٌ من الآليات المحورية التي كان أنقار يعول عليها كثيرا من أجل بيان كيفية تحقيق النص الروائي بلاغته الخاصة.

وكان منطلق أنقار في تحليله النص الثالث «موعد في البستان» مقولة مفادها أن هذا النص يجسد ويبرز مرة أخرى تخاذلَ الإسباني أمام نموذج جديد من النساء المغربيات، ويؤكد أنقار أن هذا النص تصوير فني للإحباط الإنساني، ولذلك (هيمنت في هذه الحلقة القصصية بلاغةُ التلميح والتورية والتوازن والشفافية العاطفية، ونسج الحكي حول نفسه عالما داخليا قويَ الإقناع شديدَ التماسك، لا تكاد تتسرب إليه ظلالُ الأطروحة الغازية إلا لتقيم نمطا من الاتزان المفتقد بين الشعبين)[1]. ويحلل أنقار محاولةَ البطل الإسباني، الذي قدمه النص دون اسمٍ يميزه، إقامةَ علاقة مع «عائشة» الفتاة المغربية ذات الخمسة عشر ربيعا. وهذا البطل هو أيضا الراوي الذي يحكي الحكاية أو القصة، وهو راوٍ بطل بلا بطولة حقيقية؛ إذ لا بطولات له، وهو مُنكبٌّ على ذاته، ويشعر بميل قوي نحو النساء المغربيات. وحين وصف ذلك الراوي «تطوان» فقد قدم لها صورة مشوَّهة، ويرى أنقار أن هذا التشويه كان(يتوافق كليا والمزاج النفسي الشاذ الذي ميَّز شخصية الراوي عبر هذه الحلقة)[2]. ولقد قصر أنقار عمله النقدي ـ بوصفه قارئا ـ على دراسة محاولات ذلك البطل الراوي إقامة علاقة مع «عائشة»؛ فتوقف أمام اللحظات المحدودة التي أتيحت له للقائها، وركز عمله على تحليل الصور البلاغية المختلفة التي وردت في تلك اللحظات

(١) بناء الصورة، ص ـ ص ٣٦٧-٣٦٨.

(٢) بناء الصورة، ص ٣٦٩.

مركزا على أدوار التشبيهات والاستعارات والمجازات التي وردت سواء في حواراتهما القليلة أو في الأحاديث الفردية الخاصة بكل منهما على حدة، كاشفا عن دلالات كل صورة منها مع ربطها بدلالات كلمات المجال الدلالي الغالب على الفقرة التي وردت فيها الصورة[١] ومبينا بذلك عن كون تلك الصور الجزئية هي العنصر الأساس الصانع لدلالات الحوادث الجزئية وللدلالة الكلية للنص.

وجاء تحليل أنقار القصص الأربع الأخرى في رواية «الحصن الخشبي» من منطلق القاعدة الثانية التي صاغها ابتداء، وهي ترى أن غياب الصور المغربية ذات الفعالية السردية عن النص يتم تعويضه بصور إسبانية طاغية، تهيمن عليها نكهة تخاذل الأجنبي واضطراب سلوكه وهشاشة تماسكه الكاذب خلال وجوده فوق الأرض المغربية. ويتناول أنقار أربعة نصوص هي «الساعة» و«المجدلية الحمراء» و«متهم بالقتل» و«قافلة حب»[٢] بهدف الكشف عن تجليات الخذلان والإحباط واضطراب سلوك جنود المحتل الإسباني؛ وذلك عبر رصده العلاقة الأساسية التي يقوم عليها كل نص من هذه النصوص، والوقوف على كيفية مضيها ثم تطورها بين طرفيها الرئيسيين، ساعيا إلى الكشف عن أدوار مختلف الوسائل البنائية واللغوية والبلاغية كالراوي وهشاشته وغلبة البعد الوحيد على شخصيات هذه النصوص والوسائل البلاغية الجزئية بما تؤديه من وظائف جزئية في سياقات ورودها بالنصوص والسخرية التي تتولد من مسالك الشخصيات، وذلك ليصل إلى أن «بلاغة الخيال» و«التنظيم التقريري» يتفقان في أداء وظيفة جمالية بعينها في نص «قافلة حب»؛ إذ يفضحان (البنية التحتية الهشة التي قامت عليها أركان الحملة الاستعمارية، ويجسدان بالوصف والنعت والتشبيه والمباشرة سفالتَها؛ ويلمحان في

---

(١) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٣٦٩-٣٧٥ حيث حلل أنقار الصور البلاغية الجزئية في حكاية أو قصة «موعد في البستان».

(٢) انظر: بناء الصورة، ص ـ ص ٣٧٦-٣٨٨.

الوقت ذاته إلى أن المغاربة ما كان لهم أن يُستعمروا من قِبل شعب آخر منخور في تكوينه البشري. وبمجموع هذه التلوينات يتحقق التطابق بين أفق الرؤيا ووظائف الصورة)[1]. وللقارئ أن يسجل هنا تركيز أنقار الدال على تحليل بعض العناصر السردية في هذه النصوص الأربعة مقارنةً بتحجيمه تحليل أمثال هذه العناصر في النصوص الثلاثة الأولى التي غلب عليه في تحليلها الاهتمامُ بأدوار العناصر اللغوية والبلاغية الجزئية. وعلى الرغم من كون هذه العناصر المختلفة تسهم في تحقيق بلاغة النص أو الرواية تبعا لوظائفها في سياقاتها المحددة، فلا ريب أن تغليب الاهتمام بالعناصر اللغوية والبلاغية الجزئية في تحليل بعض النصوص على حساب العناصر السردية قد يدفع القارئ إلى التشكك في مدى انتماء النصوص الأولى إلى نوع أو جنس الرواية. ولعل تكرار تناول أنقار الدلالات الأيديولوجية لصور المغرب والمغاربة في الرواية الإسبانية دون أن يكون للبعد الأيديولوجي صدى في مفهوم أنقار النظري للصورة الروائية ـ ذلك المفهوم الذي ركز فيه أنقار على الأبعاد البلاغية والجمالية وحدها ـ يشير إلى جانب من جوانب التباعد بين المفهوم وتطبيقه في تحليلات أنقار للرواية الإسبانية[2].

---

(١) بناء الصورة، ص ـ ص ٣٨٧-٣٨٨.

(٢) انظر في تفصيل ذلك: محمد مشبال: البلاغة والأدب: من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٠، ص ـ ص ١٣٣-١٤٤.

(٦) الخاتمة

جاء عمل محمد أنقار في بلورة مفهوم الصورة الروائية وسعيه إلى تطبيقه في تحليل مجموعة من الروايات العربية والإسبانية تدشينا لمشروع نقدي هادف إلى الكشف عن بلاغة الرواية بوصفها نوعا أو جنسا أدبيا نثريا لم يحظ ـ على الرغم من سعة تلقيه عربيا طوال العقود الثلاثة الأخيرة ـ باهتمام من النقاد للكشف عن سمات بلاغتها في تجلياتها المختلفة. وقد انطلق أنقار في سعيه لصياغة المفهوم وتطبيقه من وعي حاد بمشكل تهميش الرواية خاصة، والأنواع النثرية عامة، من مجال الدرس البلاغي، فحاول أن يسهم في خلخلة ذلك التهميش الذي فرضته على النقد العربي الحديث والمعاصر عوامل متعددة أخذت في التلاشي النسبي في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لكنها لم تفرز تجلياتها الملحوظةَ إلا في نصف القرن الأخير، أو ربما في العقود الأربعة الأخيرة فحسب. وإذا كان أنقار قد حمل همَّ الدعوة إلى الكشف عن بلاغات الأنواع أو الأجناس النثرية، موروثة كانت أم حديثة أو معاصرة، فلا ريب أن وعيه هذا قد تسلح بمجموعة من الأدوات أبرزُها صلته العميقة بكثير من اتجاهات النقد الأوربي المعاصر مما تبدت علاماته في محاورته ـ في ثنايا كتاباته النظرية والتطبيقية على السواء ـ لعديد من الإسهامات الأوربية في مجال دراسة الرواية بلاغيا أو جماليا فكان أن أظهر تفردَ علاقته بالمنجز الغربي في مجال نظرية الرواية ودراستها. ولا ريب أن هذا الوعي الذي امتلكه أنقار كان يستمد قدرا كبيرا من خصوصيته أو تميزه مما امتلكه أنقار ـ وهذا ما لم يتح لكثيرين من النقاد ـ وهو كونه ـ في الأساس ـ كاتبا روائيا وقصصيا مبدعا؛ فصار ذا قدرة «باهرة» على الإنصات للنصوص والإحساس العميق بالمشكلات

الأسلوبية والتصويرية والجمالية في النصوص الروائية التي تناولها بالتحليل؛ وهذا ما يتبدى جليا لمن يقرأ تحليلات أنقار للنصوص الروائية. ولعل تلك الخبرة الرصينة بجوانب الإبداع القصصي والروائي هي التي تفسر للقارئ ما يلحظه من وضوح درجة عالية من درجات الرهافة في تعامل أنقار مع النصوص الروائية. وهي رهافةٌ وجَّهها ودعَّمها وصقلها في آن ذلك المنحى الإنساني الذي تبدى بقوة في ممارسات أنقار النقدية نظريةً كانت أم تطبيقية. ولهذه الأسباب مجتمعة جاءت تجربةُ أنقار النقدية تجربةً ثرية، ولعل المرء لا يغالي حين يصفها بأنها كانت بالغة الثراء، كما كانت تجربة كاشفة ـ لاسيما في جانبها التطبيقي ـ عن غلبة المرونة في النظر والفهم عند التعامل مع النصوص والظواهر الأدبية والنقدية المختلفة. ولعل مظاهر هذا الثراء التي يعاينها من يتصل بكتابات أنقار النقدية، تتيح للقارئ افتراضَ أن هذا الثراء النقدي إن هو إلا نتاج تجربة بالغة الثراء حياتيا وإنسانيا، تلك التجربة التي تمثل ـ فيما نرى ـ المصدرَ الرئيسي والمعين الحي الذي كان أنقار يستمد منه كثيرا من أفكاره، كما يجد فيه مفاتيح فهمه للظواهر الاجتماعية والأخلاقية والجمالية والإنسانية التي تصورها النصوصُ الأدبية.

وإذا كانت مراجعة كتابات أنقار في ميدان بلاغة الرواية تكشف بوضوح عن كونه رائدا ـ في إطار النقد العربي المعاصر ـ لمجال دراسات الصورة في الرواية، فإن هذه الريادة لا تستند ـ فيما نرى ـ إلى مجرد السبق الزمني وحده؛ فثمة معيار آخر لا ينفصل عنه معيارُ السبق الزمني، وهو معيار قدرة المشروع الذي بلوره أنقار ـ في مجال بلاغة الرواية ـ على أن يحتفظ بإمكانية التعامل مع النصوص ومواجهتها، وأن يتيح للنقاد إمكانيةَ توفير مدخل خاص يستند إلى أدوات محددة تمكِّن الناقدَ أو الدارس من تفعيلها في دراسة نصوص أخرى غير تلك التي استند إليها ذلك الرائد، مع اقتدار تلك الأدوات على أن تظل فاعلة في هذا الدرس الجديد مع قناعة من يستخدمونها بضرورة تطويرها والإضافة إليها ما يدعم قدرتَها على تحقيق متطلبات القراءة النقدية. وهذا ما يمكن تبيُّنُه من النظر إلى دراسات محمد مشبال وتلاميذه في مجال بلاغات الأنواع الأدبية النثرية بصفة خاصة.

المصادر والمراجع

ـ المصادر:

ـ محمد أنقار: الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، أكتوبر ١٩٩٢.

ـ محمد أنقار: صورة من «سيرة الشيخ نور الدين»: توقيت الموت، ضمن كتاب «النص الملهِم: دراسات ومقالات في رواية سيرة الشيخ نور الدين»، تحرير سامي سليمان أحمد، قيد النشر.

ـ محمد أنقار: ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، منشورات مرايا، طنجة، ٢٠٠٧.

ـ محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات باب الحكمة، المغرب، ٢٠١٦.

المراجع:

ـ إيرينار.مكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة حسن البنا عز الدين، الجزء الأول (١) مداخل، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦.

ـ سامي سليمان أحمد: الوعي بالأنواع الأدبية الحديثة والتحول من النقد البلاغي إلى النقد الحديث، ورقة مقدمة إلى مؤتمر «النقد الأدبي والواقع الثقافي»، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، أكتوبر ٢٠١٠.

ـ سامي سليمان أحمد: التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكتبة الآداب، ٢٠١٦.

ـ محمد مشبال: البلاغة والأدب: من صور اللغة إلى صور الخطاب، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

النقد الراجح وحدود الذاتيّة المقيّدة
نحو نقد إنسانيّ منضبط في اجتهاد الدكتور محمد أنقار

عبد الفضيل ادراوي

يعد الدكتور محمد أنقار قامة فكرية وأدبية وازنة في الحقلين الأدبيين المغربي والعربي، لما راكمه من إسهامات علمية دقيقة في مجال بلاغة الإبداع النثري، وخصوصا بلاغة السرد. على أن مبحث نقد الرواية يكاد يكون المجال التخصصي الذي يوثق صرح اجتهاده العلمي الرائد، الذي برع فيه بمباحث وتخريجات نقدية دقيقة ظلت ولا تزال تحوز أهميتها بين الكتاب والمهتمين الأكاديميين، نظراً إلى طابعها الإشكالي الذي لم يكد يفقد راهنيته، لما امتاز به الرجل من عمق تأمّل نظريّ وتطبيقيّ من جهة، ونظراً إلى الطابع الراجح الذي ميّز تلكم التأملات، فكانت ولا تزال تخريجات مرنةً لم يدع فيها صاحبها في يوم ما الإطلاق أو الحسم، إلا طابعها الإجرائي المستند إلى تصديق النصوص.

١ النقد والحدود الإجرائية

لقد كان الاشتغال النقدي في منظور أنقار ذا طابع إجرائي وعملي محض، وثيق الصلة بالنصوص في صيغتها المتجددة باستمرار. وتبعا لذلك لم يكن لتستهويه التنظيرات المحايثة والقوانين المتعالية في مجالات تحليل الأدب ودراسة الأجناس الإبداعية، وكان يرى أن النـقد الأدبي عبر مسيـرته الطويلة بقي محكوماً بسمة

المدرسية، وبالتبسيط الذي لا يتناسب وطبيعة العمل الأدبي الإبداعي المعقدة. لذلك كان النقد والبلاغة عنده لا يعنيان شيئاً غير الاشتغال ببلاغة الأنواع، بوصفها وجها آخر لمفهوم الجنس الأدبي، ذلك أننا عندما نتحدث عن بلاغة الرواية مثلا أو بلاغة المسرح، أو بلاغة القصة القصيرة، أو السيرة الذاتية..إلخ، فنحن إنما نتحدث في واقع الأمر عن التجليات العملية والتطبيقية لهذه الأجناس. فالجنس الأدبي هو النص في صيغته المتعالية، أو هو مجموع الإمكانات التعبيرية المخصوصة التي عولجت في كثير من النصوص ذات تجانس جماليّ، ويحتمل أن تعالج في نصوص جديدة. لذلك استبعد الدارس بشكل حاسم أية إمكانية للناقد المحلل للأدب أن يتكلم دوما عن الجنس الأدبي في صيغته المتعالية أو يصف إمكانياته التعبيرية وصفا نظرياً أو تأملياً في جميع الحالات والمواقف. وإنما يمكنه ذلك عندما يتنازل من مستوى الجنس إلى مستوى البلاغة، التي تعني بحسب هذا الفهم، المظاهر العملية أو الفعلية لتلك الإمكانيات، خصوصا أن الجنس الأدبي حسب ما هو معروف قد يعني نصّاً أدبياً مطلقاً يصعب أن يتحقق جزئياً، بيد أننا يمكن أن نخفف من كثافة هذا الإطلاق المنهجي وغلوائه عندما نبدي انشغالنا بمظهر جمالي جزئي من مظاهر الجنس الأدبي، وفي هذه الحالة الثانية نكون قد نظرنا إلى الوجه الآخر والأهم للجنس الأدبي، أي إلى وجهه البلاغي[١].

ولتجاوز مشكلة الاستسلام للنقد التجريديّ المحايث في العملية النقدية التجنيسية، ما فتئ الباحث يقترح أدوات إجرائية لتبسيط المعالجة النقدية للإبداع الروائي من قبيل(المكون)، (السمة)، (السمة التكوينية)، (الصورة)، (الصورة الكلية)، (الصورة الجزئية)..إلخ، بوصفها أدوات «تشف عن مجموع الإمكانات التعبيرية في

(١) من حوار مع القاص والباحث محمد أنقار، أجراه العياشي أبو الشتاء، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، دجنبر ١٩٩٧، ص ٧ – ١١.

النص الأدبي المنتسب إلى جنس أدبي معلوم»[1]، وتروم محاولة ضبط البلاغة النوعية لأي خطاب إبداعي، بعيداً عن أيّة تنظيرات مسبقة، أو قواعد صارمة، ومراعاةً لمختلف أبعاد النص التكوينية والجمالية.

إن الناقد الأدبي مطالب ـ بحسب أنقار ـ بأن يتعلم كيف يهتدي إلى الحد الأدنى من المكونات التي ينهض عليها النص الإبداعي.وهذه العناصر المقترحة إجرائياً، يقوم عليها أي نص يمكن أن يقاربه الدارس، وجميع المناهج التحليلية المعروفة مهما تكن منطلقاتها وسبل اشتغالها بالنصوص، سواء أكانت بنيوية أم أسلوبية أم تداولية أم سيميائية أم سوسيولوجية أم غيرها، وسواء أأعلنت عن ذلك أم لا، ووعت بذلك أم لا، فهي جميعا تشترك في الاشتغال بهذه العناصر بطريقة أو أخرى، لاستخراج الأحكام النقدية وضبط القوانين التي ينبني عليها العمل المدروس، وصياغة الاستنتاجات والخلاصات التأملية، وما قد يسمى (القواعد). هذه العناصر أوالمكونات هي مجموع العناصر الثابتة في العمل، وهي التي لا يمكن لأي نص ينتمي لجنس أدبي محدد أن يخلو منها، فعناصر من قبيل الحوار، والشخصيات، والفضاء، والوصف، والزمان، العقدة، اللغة..، لا يمكن أن يعدمها نص روائي ما. وهي ذات وظائف تحليلية إجرائية فعالة، لأن «مكونات نص أدبي ما وسماته تتيحان للناقد المحلل إمكانيتين نقديتين متزامنتين؛ إمكانية الانطلاق من المكونات والسمات بقصد فحص التعالقات الفنية الممكنة داخل النص الواحد، ثم إمكانية الاعتماد على المكونات والسمات نفسها من أجل تجنيس النص واستشراف موقعه من الفضاء النّوعيّ»[2].

وتعود أهمية هذا الإجراء المنهجي المفترض في رأي الباحث إلى دوره الأساس في تحسيس الناقد المحلل بالفعالية الجمالية القصوى التي تختزنها المكونات

---

(١) محمد أنقار، السمة المركبة في رواية بدر زمانه، مقال مخطوط، ص ٣.

(٢) محمد أنقار، بلاغة النص المسحي، تطوان، ط ١، ١٩٩٦. ص ٣٣

والسمات الأدبية ضمن تخوم النص ونوعه. بناء على حقيقة أن مقاربة الإبداع الأدبي ليست شيئا آخر غير الاشتغال بفحص تكوينه الجماليّ.

٢) النقد والحتمية الذاتية:

على امتداد سنوات بناء المشروع النقدي لمحمد أنقار[١]، ظل الرجل يؤكد أن العمل النقدي يبقى، شئنا أم أبينا، موسوماً بقدر لا ينكر من الذاتية التي تفرض الاعتراف بدور الممارس تنظيراً وتطبيقاً، وبمركزيته في كل عملية نقدية تحليلية. تبعاً لذلك يغدو تلمس البلاغة النوعية للنصوص في هذا المنظور، هو نتاج الاحتكاك المباشر مع النصوص الإبداعية، قراءةً وتذوقاً وتمتعا وتأملاً وفهماً وتحليلاً، وتسجيلاً للأحكام والاستنتاجات، واستخلاصا للنتائج، وصياغة لـ(لقواعد) والقوانين المتحكمة في الإبداع. إن إدراك الكنه الجماليّ لأي نص إبداعي، من أي جنس أو نوع أدبي كان، يخضع لا محالة لمسألة التذوق.لأن العمل النقدي ليس شيئا آخر غير المواجهة المباشرة للأدب، والاحتكاك بالنصوص المتحققة، وال»مساهمة في بلورة التكوين النصي وإغناء الرؤية..والكشف عن القيم الإنسانية»[٢].

هذا المنظور النقدي الراجح يعطى للذات نصيبها الأوفر وحظها الأوفى من حق التذوق والاستكناه الخاص لروح العمل الإبداعي، وفي الوقت نفسه يعطى للمحلل الحق في أن يدعي أنه يمارس العمل النقدي أو البلاغي. لأن «حسن الإنصات للنصوص والإصاخة لذبذباتها الرهيفة جراء الاحتكاك المباشر بها، عمل يقع في صميم الاشتغال البلاغي»[٣].

(١) كان الباحث يميل إلى تأطير ما ينجزه ضمن اصطلاح «الاجتهاد النقدي» بدل المشروع النقدي، لأنه كان يرى أن الأول يتسم بقدر من التواضع ويحفظ صلة الانتساب إلى موروثنا الثقافي العربي.
ينظر ذلك في حوار معه بمجلة الصورة، ع ١، س ١، ١٩٩٨م، ص ١٢٦.

(٢) محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، ع ٤، شتاء ١٩٩٣ م، ص ٤٩.

(٣) محمد أنقار، مقدمة بلاغة النادرة لمحمد مشبال، أفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٦ م، ص ٦.

ولا يخفى أن هذا المنظور النقدي الراجح لدى أنقار يعد استكمالا لمسيرة طويلة من اشتغال الدارسين بالبلاغة والنقد الأدبيين عبر مختلف العصور. فقد كانت جهودهم خاضعة لمبدإ كون النقد لا يمكن أن يجرد عن طابعه الذاتيّ، كما لا يمكنه أن يكون قواعد علمية دقيقة وصارمة.

ولعل هذا الأمر هو الذي يفسر لنا اعتماد نقاد السرد المعاصر في الغرب «الرؤية الإنشائية»، التي ترى ضرورة إجلاء النظر في القيمة الجمالية للنصوص، بعيدا عن توجهات النقد المدرسي والتهافت على وهم العلمية المفرطة، وأسبقية المضامين. في هذا السياق يبين تودوروف مثلاً، أن النظر في القيمة الجمالية كان مؤجلا فقط في اجتهادات النقد المعاصر: «تبدو قضية القيمة الجمالية أكثر تعقيداً، ولكي نجيب النقاد الذين يؤاخذون التحاليل المستلهمة من مبادئ الإنشائية على عدم فهم الجمال، يمكن أن نقول لهم بكل بساطة إن هذه المسألة لا يجب أن تطرح إلا بعد وقت طويل. وأنه لا يجب أن نبدأ من النهاية، أي قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى»[١]. فيفيد أن الرحلة الطويلة التي قطعتها الإنشائية، حين اهتمت أكثر بالنماذج اللّسانية، وغلَّبت الصرامة العلمية، ونزعت نحو التقنين والنمذجة، في مجالات النقد أو البلاغة، لم تكن منذ البدء مقصودة لذاتها، بل كانت مجرد خطوة بدئية تلتها لاحقاً خطوات تطبيقية، اتخذت لنفسها غايات منهجية أخرى لم تكن معالمها وآفاقها تتجاوز نطاقي الحدس والتخمين. لذلك كان القصد هو ضبط «الأدبية» بأكبر قدر ممكن من الدقة العلمية المتوهمة، قبل التفكير الواضح والمعلن في إمكانات استثمار الحقيقة «الأدبية»، القائمة في سياق كونها النصي، وضمن سياقي الجنس والنوع الأدبيين، في ارتباطها بالذات الناقدة[٢].

---

(١) T. Todorov, Poétiqe , Ed. Seuil, Paris, 1968, Coll. Points .45 ; P: 104

(٢) يدعم رولان بارت الحقيقة نفسها، بدعوته إلى ضرورة تميز النقد بنوع من السيولة التاريخية، التي لا تعني عنده غير المرونة الإنسانية في التعامل مع الأدب. يقول: «إنني في جميع الأحوال أميل لصالح السيولة التاريخية للنقد. فالمجتمع يبتكر بدون توقف لغة جديدة، ويبتكر في الوقت نفسه نقدا جديدا» ينظر: =

والمتأمل في منظور أنقار النقدي يلفي أنه يتكامل مع توجهات عديد من روائد الإنشائية المعاصرة في الغرب، منهم رولان بارت الذي رأى أن الأثر الأدبي، موسوم دائماً بالانفتاح وبالقابلية للتعدد، وأن سِرّ استمراره وخلوده في المجتمع لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد»[1]. لذا فالمناهج النقدية مهما تطرح من نظريات، وتقرر من قواعد، قد تبدو ضابطة متحمسة لتقنين الأدب، إلا أن «الأثر الأدبي يتجاوزها ويخترقها خرقا» لأنه دائما «متنقل من الانغلاق إلى الانفتاح» وهارب «من معنى المفرد إلى معنى الجمع»[2]. وكل مشتغل بالأدب، لا يمكن إلا أن يكون مجسدا لبعض من مظاهر الذاتية في التعامل مع الأدب، ف«القارئ هو الذات بكاملها، ومجال القراءة هو مجال الذاتية»[3]. ويتلاقح منظور أنقار الراجح مع فرونسوا مورو حين يدافع هو الآخر عن حتمية الإبقاء على المسحة الذاتية في الممارسة النقدية، وعدم الانشغال بأوهام العلمية: «سيكون من قبيل الخطأ المفرط، الظن أن هذه الاهتمامات العلمية تستطيع أن تحل محل الحدس والحس الأدبي»[4]. فالمطلوب إذن أن تنبني الممارسة التحليلية للأدب على حس نقدي تذوُّقي، يؤَمّن الإنصات لانطباعات الذات، ويتيح لها «الشرود بالذهن في أكوان النفس البشرية، وممارسة التّأمّل العميق، وتدبّر الهموم اليومية ومطالعة آفاق المصائر الإنسانية[5].

= رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١٠٨.

(١) رولان بارت، الكتابة والقراءة، تر. عبد الرحيم حزل، مراكش، ط١، ١٩٩٣م، ص ٥٥

(٢) رولان بارت، الكتابة والقراءة، ص ٥٥

(٣) رولان بارت، الكتابة والقراءة، ص ٩٣.

(٤) فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، تر. محمد الولي وعائشة جرير، افريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٣، ص ٩٠.

(٥) محمد أنقار، ظمأ الروح، أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور»، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م. ص ٩- ١٠

هذا النهج النقدي المرن يساهم إلى حد كبير في التأسيس لنمط من النقد يمكن نعته بـ(النقد الإنسانيّ)، لأنه يقرب المسافة فيما بينه وبين المتلقي، الذي سيلمس فيه نقداً متصلاً بنفسه وحقيقته البشرية، ومعترفاً بأسبقيتها ومحوريّتها في تحري الحقيقة الأدبية، المتمثلة في المتعة والإحساس بالجمال، بما هو الجوهر المتأصل في رسالة الإبداع أولاً وآخراً. لذا فلا يمكن بحال أن تنفصل رسالة النقد عن ذوق الناقد، وعن إحساسه وفكره، وعن انطباعاته الذاتية.

٣) النقد والحرية المقيدة

لقد ظل أنقار يدعو باستمرار إلى ضرورة «الإقرار بأهمية الأبعاد الإنسانية»[١] في العمل النقدي البلاغي، وصيانة جلال الإبداع والأدب عموماً، مراعاةً لخصوصيته المنفتحة على ما لا نهاية له من التشكلات المفترضة، شأنه «شأن خصائص النفس الإنسانية ذاتها»[٢]. فهو يدرك بأن التلقي عملية إنسانية راجحة تفرض نفسها على أي تحليل أو دراسة مهما ادعت لنفسها الصرامة والدقة العلمية. لذا كانت الممارسة النقدية المقصودة في اجتهاداته، ليست ممارسة علمية صارمة بحتة، مثلما أنها ليست انطباعية مزاجية مطلقة، بقدر ما هي عمل متأرجح بين الحدين؛ حد شخصيّ، تذوقيّ تأمليّ، فنيّ، جماليّ، وحد محكوم بروح العلمية وشرط الموضوعية، بوصفهما عنصرين ضابطين وموجهين، من دون خضوع أو ارتهان لآليات النظر العلمي الصارمة، والتي قد تخدش جوهر النقد والإبداع على السواء، وتمس هيبتهما وجلالهما. فالعلم في النقد الأدبي، بتعبير جيرار جينيت: «ينبغي أن لا يكون مؤسسة، بل أداة فقط، ووسيلة مؤقتة سرعان ما تتحطم في نهايتها»[٣]. ومن ثمة يتموقع النقد بين حدّي الذاتّي والموضوعيّ، أو حدّي

---

(١) محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، ص ٢٦

(٢) محمد أنقار، ظما الروح، ص ١١-١٢

(٣) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، (عالم المعرفة الأدبية)، ط١، ١٩٨٥م، ص ٩٣.

والأدب والعلم، أو حدّي الحرية والقيد، بما يتنافى والانطباعية الساذجة التي قد تفتقد إلى التصور الجمالي الأصيل.

والحق أن هذه الخطة النقدية البلاغية الراجحة والمرنة، التي شكلت محور الاجتهاد النقدي البلاغي لأنقار، هي التي يمكن التعويل عليها لمد جسور التواصل وإبرام عقود التصالح المنشود بين العالم والناقد بالنظر إلى أن الأول «يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجردة»، أما الثاني فـ«يتعامل مع بنيات كائنة وملموسة»[1]. ولا يمكن تأسيس مفهوم حقيقي للنقد الأدبي ما لم يتم ضبط طبيعة التواصل المنهجي المطلوب بين العلم والنقد»[2].

ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة التي من شأنها أن تحقق استقلالية النقد وتميزه، وتمكنه من صوغ إطاره الفكري الخاص من دون إكراهات أو توسل لحقول معرفية أخرى، عبر إتاحة الفرصة للناقد كي يتحرك على مساحة شاسعة، تحدها الموضوعية والخبرة المعرفية الدقيقة المستندة إلى التراكم والتجربة وملكة المراس، وتنغرس متجذرة بعمق في تربة التّذوق الذاتيّ الخاص. ما يفضي إلى «نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن، والموضوعية والذاتية، أو القيد والحرية»[3].

إن الممارسة النقدية، لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم. وفي الوقت نفسه لا يُتَوهّم الاستسلام للعفوية الساذجة والمزاجية السلبية، لأن طبيعة النتائج في مجال النقد يجب تقييمها بمراعاة سياقها الأدبي المخصوص، بوصفه سياقا مرناً متأرجحاً، و«معرفة تقيم

(١) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٧ م، ص ١٨٠.

(٢) الكلام والخبر، ص ١٨١.

(٣) محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد والتواصل، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٤.

ضوابطها على مبدإ الإبداع المقيد بشروط العمل الأدبي نفسه.»[1]. وهي التي عنى بها أنقار «الحرية المقيدة»[2]، التي تقتضي نظرا نوعيا مخصوصا، يتوسل بالقراءة التحليلية الواعية بالشروط الأسلوبية للإبداع، والمختلفة تماما عن مجرد التفاعل التلقائي والعابر معه.

وهذا يعني ضرورة التوسل بخطة منهجية تذعن للأسئلة التي تثيرها النصوص في شقيها المنهجي والجماليّ معاً. وتتمتع بمزايا النظر الراجح الذي يتعالى ويستعصي على أي تحديد قطعيّ مزعوم[3]. فلا أصالة أدبية للنقد، ما لم تكن السمة الإنسانية متأصلة فيه، تبعا لكونها الغاية الجوهرية للإبداع ولتلقيه ودراسته. وكل تحليل أونقد أوتقييم للنصوص الإبداعية، إنما هو عمل يبقى محكوما ـ شئنا أم أبينا ـ بشروط يحددها الإبداع ذاته، وتقتضيها النصوص المتحققة[4].

هذه الطبيعة الراجحة المميزة للنقد والبلاغة في منظور أنقار، يمكن أن نرصد لها جملة عناصر تشكل معايير أو ضوابط أو قيوداً، تُبقي العمل النقديّ البلاغيّ ضمن دائرة الانفتاح المشروط، وتساهم مجتمعة في منح الاشتغال النقدي خصوصيته المنهجية المتأرجحة بين الحرية والقيد.

٤-١) النقد وقيد خبرة التلقي

يراهن أنقار بشكل كبير على دور المتلقي في العمليتين الإبداعية والنقدية معاً، فلا تتحقق قيمة العمل الإبداعي ولا تستشف حقيقتها إلا بفعل القراءة الواعية، إذ «لا بد من ممارسة فعل القراءة لتكوين الصورة مرحلة مرحلة.. حيث تتحدد الصورة مبرزة الشيء

(١) أسرار النقد، ص ٢٥.

(٢) محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، ص ٢٤.

(٣) بلاغة النص المسرحي، ص ٢٤ - ٢٦.

(٤) بلاغة النص المسرحي، ص ٢٥ - ٢٧.

الذي كان إلى ذلك الحين مجهولا»(١). لذلك فالتحليل والمقاربة الجمالية للنصوص الإبداعية، عمل يبقى وثيق الصلة بالقراءة الخاصة، ومحكوما بنشاط التلقي وبحيويته وبطبيعة التفاعل بين القارئ وبين النص، وبنوعية إذعانه للمكون الجمال المهيمن(٢). من هذا المنطلق كان تحقق الصورة الأدبية وتمثلها، مشروطا بوجود المتلقي المشارك فعليا في إنتاجها، والعامل على نقلها من مستوى الوجود النحوي أو الخطي اللغوي، إلى مستواها الجماليّ. يقول محمد أنقار منظراً للصورة الروائية: «لا يمكن إخراج الصورة اللغوية من مستواها النحوي إلى سياقها النصي إلا بفعل القراءة، أو بوجود متلق قادر على الارتقاء بالصورة من خطها اللغوي إلى الحقل الذهني»(٣). هذا الأمر مرده، كما يرى الباحث، إلى طبيعة الصورة الأدبية نفسها، المرتكزة في تمثلها، على فعالية المتلقي وعلى حيويته العقلية وجهده الذهنيّ الحاسم في تشكيلها. فهي «قبل كل شيء تَمثّل ذهنيّ، وتجربة عقلية يتلذذ بها المتلقي المساهم في فعل القراءة بدوره الحاسم، وجدله الثري مع خطاطات النص، ومظاهره الجزئية، وبياناته ومعلوماته، وجوانبه المتفاعلة والمنعكسة على بعضها البعض»(٤).

تبعا لذلك يكون منسوب الجمالية الإبداعية، وسلطة إيجادها غير مختصين بالمبدع وحده، بل إنها تبدأ منه وتمتد تدريجيا نحو القارئ الذي ينخرط في لعبة التلقي، فيأخذ بزمام المبادرة التخييلية، ويحتل مرتبة حاسمة في سياق إنتاج الصورة، ممسكاً بناصية الكون النصيّ، وموجّها جماليته نحو الوجهة التي تحلو له ويبتغيها، حتى وإن اقتضى الأمر مخالفة رغبة المؤلف أحيانا.

---

(١) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية،، صورة المغرب في الرواية الاسبانية، منشورات مكتبة الإدريسي، تطوان، ط١، ١٩٩٤م، ص ٤١-٤٢

(٢) بلاغة النص المسرحي، ص ٢٦

(٣) محمد أنقار، بناء الصورة، ص ١٦

(٤) بناء الصورة، ص ٤٥.

من هذا المنظور كانت التخريجات النقدية بحسب أنقار مرتبطة دائما ومشروطة بوجود قارئ مفترض أو مضمر، له حضوره الدائم والفاعل، أثناء عملية الإبداع وبعدها. فالقارئ يواجه النص ويدخل معه في مواقف حوارية عديدة معقدة، عبر عمليات غير معلنة من الفهم والإكمال والتأويل والمشاركة الفعالة والنشطة، التي تخضع لقدراته ومؤهلاته الخاصة. كما تخضع لتوجهاته وميولاته وقناعاته التي ترتبط بعوالمه النفسية وبمعتقداته، وحتى بواقعه الإنساني الشخصي، وبمدى التوافق بينه وبين نبض الحياة في النص وقضاياه الاجتماعية والنفسية وغيرها[١]. وهو نفس ما يشير إليه شكري محمد عياد بقوله: «القارئ أو الناقد يتلقى هذا النص ويفهم دلالاته على قدر استعداده»[٢]، بوصفه تمثلا أو تصورا، أو «صورة جمالية»[٣].

ولا يخفى مدى تلاقح منظور أنقار في هذا الجانب مع منظور الأسلوبيين المعاصرين ممن دعوا إلى ضرورة استحضار فعالية القارئ في التنظير لعلم الأسلوب. يقول أحدهم: «على الكاتب أن يتكهن بالإهمال أو بكل أنواع عدم الاتفاق الممكنة، ويوفر لإجراءاته فعالية قصوى صالحة بالنسبة لعدد غير محدود من المتلقين»[٤]. بل إن موضوع تحليل الأسلوب ليس إلا ذلك «الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ. وهذا الوهم ليس بالطبع خيالا خالصا ولا وهما مجانيا؛ فهو مشروط ببنيات النص وبميثولوجية أو إيديولوجية الجيل أو القارئ»[٥]. وهذا يجعل من القارئ أحيانا

---

(١) بلاغة النص المسرحي، ص ٢٦

(٢) دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص ٥٧ - ٥٨.

(٣) Wolfgang Iser, L acte de lecture, Ed. Pierre mardaga Bruxelles, 1977, P: 246

(٤) ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،، ترجمة حميد لحميداني، منشورات دراسات (سال)، ط ١، البيضاء، ١٩٩٣م ص ٢٤.

(٥) معايير تحليل الأسلوب، ص ٤٥.

* يتحدد القارئ النموذجي عند الأسلوبي ميكائيل ريفاتير بكونه مجمل القراءات المحتملة للنص، =

المسؤول الفعلي عن بعث الحياة في النص، ونقله من حالة الموت والركود إلى حالة الحياة والوجود، فـ«النص لا يوجد بوصفه معنى، وإنما يتقدم بوصفه شبكة من الأشكال يتعين على العالم أن يملأها»[1]

إن خبرة القارئ وطول مدارسته النصوص، وامتلاكه الكفاءة اللازمة التي تؤهله للنفاذ إلى عمق الإبداع، وقدرته على التمييز بين الجيد والرديء منه، وتوظيفه الموضوعي والعاقل لمحصلته من الثقافة والتجربة في الحياة، وخضوعه لقناعاته وتوجهاته ومعتقداته الشخصية، كلها أمور تشكل، محددات حاسمة في توجيه القراءة النقدية وترشيدها نحو نتائج وتقييمات أكثر موضوعية وفي الوقت نفسه مراعية طبيعة الأدب الجمالية، ومؤمنة بخصوصياته الإنسانية.

٤-٢) النقد وضابط الجنس الأدبي:

كانت مقولة الجنس الأدبي من أهم المقولات في اجتهادات محمد أنقار النقدية، فمضافا إلى معيار التلقي، يرى الباحث أن الجنس الأدبي معيار حاسم من ضمن المعايير الضابطة للقراءة النقدية للإبداع. فالمستويات الجمالية الدقيقة والمركبة للصورة الإبداعية، لا يكون لها قدرها من الموضوعية والمقبولية والنزوع نحو الضبط، إلا منظوراً إليها في ارتباطها بالجنس الأدبي الذي تتشكل في سياقه وتنبت في تربته. ففي مجال الرواية يرى الباحث أن الصورة الروائية «تتجذر عميقا في تربة الجنس الروائي، إذ منه تستمد ماهيتها وتكتسب قوانينها الذاتية»[2]. فالتعويل على الجنس الأدبي يعد أمراً حاسماً وركناً أساسا في تلمس البلاغة النوعية الخاصة بهذا الجنس دون سواها،

= وهذا ما يتبين لنا من التعريف الذي يقترحه «القارئ النموذجي هو مجموع القراءات»، انظر معايير تحليل الأسلوب، ص ٤١ - ٤٢.

(١) Roland barthes , Essais critiques, tel quel , Paris , 1964 , P: 154.

(٢) بناء الصورة، ص ١٧

لأن التشكيل الإبداعي أو التصوير الجماليّ، يتلون بتلون الخطابات البشرية، بتفاوت نوعي[١]، لا يمكن التغاضي عنه.

إن الصورة الأدبية بحسب أنقار مشروطة بحدودها الجنسية (Limites génériques). ومن ثمة لا يمكن أن نتوسل في مقاربة الصورة الأدبية في جنس أدبي ما، بمعايير مستمدة من جنس آخر، أو مستقدمة من خارج الحقل الجنسي المؤطِّر للنص. والكاتب عندما يختار أن يقدم خطابه وفق جنس أدبي معين، يكون حينئذ قد أعطى المفتاح الذي يمكن النقاد من ولوج عالم هذا الإبداع، ويقبل أن يقَيَّم ويحاكَم من منظور الأسس الجمالية المتعارفة في هذا الجنس الأدبي دون سواه. فالصورة الأدبية تتحدد قيمتها بمعايير الجنس الذي تشكلت في سياقه.

إن جمالية الإبداع لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون مطلقة التعالي والمحايثة، ولا سابقة في الوجود على الإنتاج الإبداعي، بقدر ما هي تكوُّن متجدد ومستمر. فهي تستمد قيمتها من أصول الجنس الذي يفرزها، وتساهم هي أيضا في استمراريته وتأصيله. ولا يمكن بحال للصورة الأدبية في مجال الإبداع أن تكون مكتملة التحقق، إلا عندما تفلح في الإذعان لشروط الجنس الأدبي الذي تساهم في تجسيده على أرضية هذا النص أو ذاك.

وتبدو فعالية الجنس ومعياريته البلاغية في الوظيفة المزدوجة التي يضطلع بها في مجالي النقد والإبداع؛ فهو من جانب يوجه اشتغال الكاتب ويفرض عليه الالتزام بمقومات والخضوع لثوابت، تعد أصولا وأعرافا، تراكمت عبر صيرورة الزمن، وعلى امتداد مسيرة الإنتاج الإبداعي الطويلة. بشكل أصبحت معه بمثابة أركان لذلك البناء الذي يمكن أن نطلق عليه «مؤسسة الجنس الأدبي»[٢]، هذه المؤسسة تفرز عناصر

---

(١) بناء الصورة، ص ١٨

(٢) Jean Marie Schaeffer ,Que›est-cequ un genre Litteraire? ed. Seuil , Paris, 1989 , P: 73

متعالية ترقى إلى مستوى تبدو فيه بمثابة «أوامر دستورية تُلزِم الكاتب باحترامها»[1].

من هذا المنظور يرى أنقار أننا في مجال السرد الروائي ـ ورغم تداخل الأنواع السردية وتشاركها في بعض الخصائص العامة ـ إلا أنه لا يمكن قراءة نص روائي ولا استنطاق بلاغته النوعية، بمعزل عن الأصول العامة، وعن المحددات المتعالية لجنس الرواية، كما تراكمت عبر مسيرة الإبداع. هذا التراكم الذي يتسع ليستوعب مساهمات الذاكرة الإبداعية العالمية؛ عربية وأوروبية ويابانية وإفريقية وأمريكية لاتينية...إلخ، قديمة وحديثة. ومن ينكب على مقاربة الرواية العربية مثلا، بوصفها إنتاجا محليا له مغذيات ذات صلة مباشرة بالمحيط الخاص، سواء أكانت هذه المغذيات مرجعيات حقيقية، كالوقائع والأحداث المعروفة تاريخيا، أم مرجعيات ثقافية كالأنظمة الفكرية والعقائدية والأخلاقية والاجتماعية، لا يمكنه أن يفصلها عن سياق جنس الرواية العام، وما أفرزته الظواهر الروائية بأجمعها في تطورها وتبلورها من «خصائص نوعية عامة تعتبر قواعد عليا مميزة للنوع نفسه.

لذا رأى أنقار أن المقبل مثلا على المعالجة البلاغية لروايات الكاتبة الأمريكية لويزا ماي الكوت Luisa May Alcott المكتوبة لفئة الأطفال أو الفتيان؛ (نساء صغيرات)، أو (مزيدا من أمور النساء الصغيرات) أو (رجال صغار)، ليس بوسعه إلا أن يهتدي بقوانين وثوابت جنس الرواية عموماً، من أجل ضبط مختلف التلوينات الجمالية لهذه الروايات، والإمساك بمقوماتها التخييلية، وتلمس عناصرها البنائية، التي تمتح من الفن الروائي العام، من دون تمييز بين الرواية الموجهة للكبار وتلك الموجهة للصغار. فوجب أن تكون سلطة الجنس المتعالي حاضرة في وعي المحلل، وإمكانات الجنس التعبيرية مستثمرة بقوة في أي عمل نقدي تحليلي.

---

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص ٢

٤ -٣)- النقد وقيد النـوع:

على أهمية ثوابت الجنس المتعالية، وعلى الدور الحاسم لقوانينه وأعرافه في إلزام الناقد الاستنجاد بالمتراكم منها في ذاكرته ومخزونه القرائي، لاستكناه جمالية النصوص، إلا أن الناقد ـ بحسب أنقار ـ يكون في مرحلة تالية ملزماً بأن ينزل إلى مستوى أكثر تقييداً، ويتجاوز مستوى التجريد والعموم، إلى مستوى التحقق والخصوصية. إنه مستوى الإنصات إلى نوعية النصوص الإبداعية، بما هي تجسيد عملي للجنس الأدبي، وبما هي عمليات مؤَجْرِئَة للجنس، وعاملة على تنزيل ثوابته وقوانينه من المجرد المتعالي، إلى المتحقق العملي، أو مستوى النماذج البلاغية. ويستتبع هذا أن الممارسة النقدية من منظور أنقار تنافي «السلطة الموهومة التي قد يتبجح بها المحلل قبل ولوج الكون النصي»[١]، وتفرض أن تنزع نحو التخصيص، وتحافظ على هويتها، بوصفها «ممارسة أدبية»، تعنى بتلمس السمات الخاصة في العمل الإبداعيّ، وهي ممارسة «أقرب ما تكون إلى حقل الجماليات المتحرك غير الثابت[٢].

إن النوع المتحقق في صيغة ترادف جملة من النصوص، يشكل معيارا مهما من معايير ضبط القراءة النقدية الراجحة للإبداع، التي تبقى حتما رهينة لطبيعة الصنف الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذاك[٣]. ومن ثمة فإن كل مقاربة إجرائية تحليلية، ملزمة باستحضار الصيرورة الإبداعية، والاهتداء بصيغها التنويعية المتجددة باستمرار. وهي الصيرورة التي يمكن أن تقود إلى ظهور ثوابت وقوانين جديدة، تنضاف إلى تلك التي تكون قد أخذت صيغة التعالي والتجريد، في الجنس الأدبي السائد. كما يمكن أن تعمل بعض من هذه القوانين المستجدة، على اختراق بعض من تلك القوانين السابقة

---

(١) بلاغة النص المسرحي، ص ٢٦

(٢) مجلة الصورة، من حوار المجلة مع محمد أنقار، ع١، س ١، ١٩٩٨، ص ١٢٧

(٣) بناء الصورة، ص ٢٥

وخلخلتها وتدميرها وإزاحتها من ساحة الجنس واحتلال موقعها[1]. ما يجعل من النوع معياراً نقديا حاسما ويمنحه سلطته المنهجية في توجيه القراءة النقدية للإبداع، وعدم الاكتفاء بالاستسلام لمقتضيات الجنس المتعالية..

إن مخزون الإنسان من مقروئه المتراكم، وطول العكوف على التعامل مع تنويعات الجنس المختلفة، وصيغه المتعددة، يغدو حتما سلطة ذهنية موجهة له في تعامله مع النصوص. فبوعي من المحلل أو بدونه، يستثمر في المرحلة الأولى إمكانيات **الجنس الأدبي** الذي ينتمي إليه النص الذي يواجهه، بوصفه أفقا شاملا ومتعاليا، ولكنه مرحلة لاحقة، يستثمر إمكانيات **النوع** بوصفه أفقا آخر، أكثر تحديداً، وأقل تجريداً، وأكثر تضمخاً بملامح الفردي والتاريخي المتغير باستمرار. إذ يصبح النوع الخاص والفردي المتحقق من هذا الجنس، حاضرا بقوة، ومستثمراً، بوعي أو بغير وعي، في عملية تحليل النص المدروس.

وبالعودة إلى المثال الذي سلف عن روايات الكاتبة الأمريكية لويزا ماي للفتيان أو الصغار، لا يمكن للمحلل أن يتجاهل السياق النوعي لهذه الروايات، المحدد في السرد الموجه إلى فئة عمرية مؤطرة بمدارك ومقتضيات التلقي ذي الصلة بالطفل أو الفتى. وتكون التنويعات والتحويرات الجمالية المعتمدة، في رواية من هذه الروايات وعوالمها التخييلية، ومستويات تشكيلها وبنائها، كلها مفسَّرة ومؤوَّلة بالنظر إلى كونها رواية محكومة بسياق النوع الذي تنتمي إليه. وعندما يتناول الدارس رواية من روايات الشخصية مثلا، فهو يستحضر بالضرورة المستويات الجمالية لروايات مماثلة تركز برنامجها السردي على شخصية محورية تنصب كل الأحداث والوقائع حولها؛ وفي نوع روائي آخر، لا يمكن لقارئ رواية بوليسية من قبيل «الظنين» لصاحبها جورج سيمنون (Georges Simenon) أن يفلت من طبيعة التشكيل الجمالي لرواية بوليسية

---

(١) Jean Marie Schaeffer ,Que›est-cequ un genre Litteraire? , P: 94

أخرى من شاكلة «الغوريللا» للكاتب الأمريكي إيرل ستانلي أو غيره. وهي أمثلة، تبدو ـ من منظور أنقار ـ كافية لتأكيد حقيقة أن المقاربة النقدية التحليلية للإبداع، تبقى، بالإضافة إلى معيار الجنس العام، محكومة بمعيار النوع، وخاضعة لمقتضيات السياق النوعي الذي يتأطر ضمنه العمل المقترح للدراسة.

٤-٤) النقد وقيد الكون النـصيّ:

يمنح منظور أنقار النقدي أهمية قصوى للنص «باعتباره وحدة كلية»[١] في توجيه العملية النقدية وضبط نتائجها وتقييد قوانينها ومحاصرة إطلاقية الأحكام، فلا يمكننا أن نخلص من الحديث عن الضوابط التي تتحكم في المقاربة النقدية البلاغية للإبداع، من دون أن نستحضر الدور الحاسم الذي يضطلع به النص المحدد في توجيه القراءة وترشيدها وحصرها بما يحول دون انسياقها مع أهواء المتلقي، ونوازعه الذاتية المحضة. وحمايتها من خطر الانسياقات الذاتية، التي قد تسيء إساءة كاملة إلى الإبداع عموما. إن كل نص متحقق مطبعيا هنا والآن، له قدرته وطريقته الخاصة في الاستحواذ على المتلقي والأخذ بناصيته إلى هذه الوجهة أو تلك. فهو يفرض حتما سياقه الخاص و«يفرز طبيعته المتوترة الخاصة به، ويرضخ في ذلك لبنية الخفاء والتجلي التي توجه القارئ لإدراك نمط من الصراع المهيمن على النص»[٢]. كما أن فحص أية صورة جزئية في أي نص ينتمي إلى أي صنف روائي كان، يبديها تفصيلا لغويا من التجربة الحياتية وطرفا منها، وبوصفها لقطة متكاملة من الخطوط والألوان والأحجام والحوافز، لكنها تظل هامشية على المستوى الروائي إن لم تفحص في تراكبها مع مجموع الصور الأخرى»[٣].

---

(١) محمد مشبال، عن تحولات البلاغة، مجلة بلاغات، العدد ١، شتاء ٢٠٠٩، ص ٢١

(٢) بناء الصورة، ص ٢٥

(٣) بناء الصورة، ص ٢٩

وفي محاولة تلمس البلاغة النوعية للرواية، تغدو الصورة الروائية مرهونة حتماً إلى سياق النص، مشدودة إلى «تفصيلات تكوينية يتحتم أن تتعالق بـ«انسجام» و«تواشج» مع سائر تفصيلات النص ذي التحبيك الجيد»[١]؛ ما يفضي إلى أن كل التفصيلات التعبيرية والجمالية والدلالية في النص، لا يمكن فصلها عن الكون النصي العام، فكل الأوصاف والنعوت والكلمات والتفاصيل والمحسنات وغيرها من الإمكانات التعبيرية التي يتيحها النص، تفرض على المحلل معاينتها في ترابطها وانسجامها واندغامها بسياقها النصي والنوعي والجنسي؛ فتساهم في تكوين العمل الروائي، وتكون تكَوُّناً وتكويناً في الآن نفسه، لأنها لا تنفصل عن البناء الممتد والمتوتر للنص. وهذا يجعل من النص منطلقاً ذا حدّ أدنى من التّحكمات التي تحد من تناسل التأويلات المحايثة أو المسبقة، وتمنع التأويلات البعيدة أو غير المتناسبة. وغير خاف أن هذا القيد المنهجي، يضمن للنص طابعه الإنسانيّ بوصفه بناء لغويّاً، يظل محكوما بتاريخيته المستمدة من طبيعة اللغة نفسها التي تمتد في أعماق التاريخ وتنغرس في تربة المجتمع. ما يجعل من النص متوالية لسانية وثيقة الصلة بالحياة وبالناس والنفسيات، وبكل ما يحيل إلى المرجع الذي سيشكل ميثاقا يحقق قدراً معينا من الاتفاق، ويفرض على القراءة التحليلية أن تتسم بالانضباط والموضوعية والبعد عن المزاجية المفرطة. وعندما يعارض بول ريكورنظرية أفول الدلالة في الخطاب، مقرراً حقيقة أن لا خطاب من دون حد أدنى من الدلالة، ومنكراً أيديولوجيا النصوص المطلقة»[٢]، فهو يؤكد أهمية معيارية النص موضوع المقاربة التحليلية، ودوره في ضمان مستوى من التوجيه والتحكم النسبي في القراءة. وفي السياق نفسه يشير عبد العزيز حمودة إلى «قوة النص، ورجُاحة كفة تأثيره على القارئ». وأن الممارسة الفعلية تؤكد أن انفلات القراءة الفوضوي غير وارد، وأن

(١) محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، مجلة فصول القاهرية، العدد ٤، ١٩٩٣، ص. ٤٧.

(٢) بول ريكور، نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط. ١، ٢٠٠٣م، ص ٧٠-٧١.

النص هو الطرف الأقوى في المعادلة غير المتوازنة لمصلحته»[1]. هذه الثقة المعلنة في قدرة النص على التحكم في قارئه، وتوجيهه لصالحه، تدعم منظور أنقار في إيلائه أهمية قصوى للكون الجمالي للنص «القادر على إفراز ضوابطه التحليلية الخاصة»[2]، ومساهمته في ضبط النتائج النقدية حتى تكون نتائج موسومة بقدر لا يستهان به من الموضوعية. لأن النص تبعا لباحث، يشكل في حد ذاته سلطة قاهرة وضاغطة، بما يتميز به من اتساق وانتظام في طريقة تشكله واشتغاله الداخليين. بمايفلح في كبح جموح القراءة ومنع أي انفلات دلالي لا يتناسب وبنيته اللغوية الداخلية وعوالمه الجمالية.

---

(١) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة ١٤١٧ هـ أبريل ١٩٩٨م، ص ٣٣٠.

(٢) بلاغة النص المسرحي، ص ٢٦

خاتمة

لعل أهم ما يترتب على كل ما سبق، أن اجتهاد محمد أنقار يحاول أن يؤسس لمنظور نقدي مرن وراجح، يسعى إلى استعادة القيمة الإنسانية للنقد بما هو مجال متحرك ومرن، ينبغي أن لا يتنكر للحدس والذوق والاستكشاف والخلق، وغيرها من القيم التي تستند إلى خبرة الدارس وطول مراسه في التعامل مع التعبير الأدبي، وفي الآن نفسه يجد الناقد نفسه منضبطا إلى أعراف وتقاليد وقيود جمالية متعارفة ومتواترة، أفرزتها الذاكرة الإبداعية، وصيرتها معالم وحدودا تؤطر تلقي الإبداع مروراً من الجنس إلى النص المتحقق. هذا النهج النقدي المنفتح من شأنه أن يضمن للدرس النقدي حميميته الإنسانية ويجعل منه مجالا خصباً أقرب ما يكون إلى المتلقي، في زمن صخب الحداثة وما بعدها. المتلقي الذي لم تعد تغره صيحات الدقة والصرامة العلمية والنزوع نحو الصورنة والتجريد في مجالات الأدب، بقدر ما يطلب نوعا خاصا من النقد يساعده برفق وإمتاع «على الاكتشاف المستمر لأسرار الطبيعة الإنسانية وقوانينها»[1].

---

(١) محمد مشبال، مقال مذكور، مجلة بلاغات، ص ٢٠

المصادر والمراجع

المصادر

- أنقار محمد،
- بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الاسبانية، منشورات مكتبة الإدريسي، تطوان، ط١، ١٩٩٤م.
- بلاغة النص المسرحي، تطوان، ط ١، ١٩٩٦م.
-- ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور»، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م.

المراجع

١. بالعربية

- إبراهيم عبد الله،
- السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي،البيضاء، ط١، ٢٠٠٣م.
- بارت رولان،
- النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط ١، ١٩٨٥م.
- الكتابة والقراءة، تر. عبد الرحيم حزل، مراكش، ط. ١، ١٩٩٣م.
- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، (عالم المعرفة الأدبية)، ط١، ١٩٨٥م.

- حمودة عبد العزيز،
- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٩٨م.
- رينيه ويليك وأوستن وارين،
- نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م.
- ريكوربول،
- نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط. ١، ٢٠٠٣م.
- فرانسوا مورو،
- البلاغة؛ المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٣ م.
- مشبال محمد،
- بلاغة النادرة (مقدمة محمد أنقار)، أفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٦ م.
- أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد والتواصل، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط.١، ٢٠٠٢م.
- ميكائيل ريفاتير،
- معايير تحليل الأسلوب ترجمة حميد لحميداني، منشورات دراسات (سال)، ط ١ ،البيضاء، ١٩٩٣م،
- يقطين سعيد،
- الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٧ م

٢. بالفرنسية.

-Jean Marie Schaeffer, Que'est-cequ un genre Litteraire? ed. Seuil , Paris, 1989
-Roland barthes , Essais critiques, tel quel , Paris , 1964.

-T. Todorov, Poétiqe , Ed. Seuil, Paris, 1968, Coll. Points.45

-Wolfgang Iser, L acte de lecture, Ed. Pierre mardaga Bruxelles, 1977

المجلات والصحف

- مجلة الصورة، ع ١، س ١، ١٩٩٨م.

- مجلة فصول، ع ٤، شتاء ١٩٩٣ م.

- مجلة بلاغات، ع١، س١، شتاء ٢٠٠٩م

- الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، دجنبر ١٩٩٧

في بلاغة المقامة
تجنيس المقامة وضبط تحولاتها عند محمد أنقار

طارق رضى

تقديم:

جاء في تقديم محمد أنقار لكتاب «بلاغة النادرة» لمحمد مشبال قوله: «يقتضي النظر في النص العربي القديم تحقق نمطٍ من الوعي النقدي متسمٍ بتعدد واجهاته وتنوع استراتيجياته حتى يتمكن من الانتشار في أكثر من اتجاهٍ معرفي ويقدر على مواجهة الأسئلة المخصوصة التي يفرزها تراثنا القديم: ما هي طبيعة المعالجة التي نرومها؟ هل «نحلل» ذلك النص أم «نشرحه» أم «نفسره» أم «نؤوله» أم «نقاربه»؟ هل نتعامل معه مثلما نتعامل مع نصوصنا الأدبية المعاصرة؟ ثم بأي أداةٍ أو رؤيةٍ نفعل ذلك؟ [...] هل نقارب ذلك النص في ضوء مفاهيم نظريات الأجناس الأدبية والبلاغية الأسلوبية الغربية أم بمنهجٍ نقدي «عربي» مع علمنا مسبقاً بعدم وجود شيءٍ من هذا القبيل؟»[(١)].

لعلَّ في هذه الأسئلة حدوداً عامة، تبرز الإشكال البلاغي الذي انخرطت فيه قراءة محمد أنقار النقدية للتراث العربي القديم بصفةٍ عامة، والمقامات بصفةٍ خاصة[(٢)]،

---

(١) **بلاغة النادرة، محمد مشبال، تقديم محمد أنقار**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ ٢٠٠٦. ص: ٥.

(٢) من هذه الدراسات: **منطق الحجاج، منطق الطير**، عن مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، العدد ٩٣، يناير/ ٢٠١٥، بالإضافة إلى مقالين حول المقامتين الجاحظية والذهبية، أُسست عليهما قراءتنا التحليلية.

لتغدو تمظهراً نقدياً لمشروعٍ عامٍّ يؤسس لبلاغة رحبةٍ «لا تقف عند حدود الأبواب والعلوم والمداخل، وإنما تقر بالتفنن في الصنعة الأدبية إقراراً يساير في انفتاحه لا نهائية التعابير الإنسانية وإمكانياتها المطلقة»[1]، بما لا ينجرف نحو العمومية «فالناقد الأدبي والبلاغي غير معنيين باستيعاب كل إمكانات التعبير، إنما هما معنيان باستخلاص تلك القيم الجمالية المتحققة بالفعل والتي لها صلة بالإبداع الأدبي تخصيصا»[2]، بدل أن تكون مستمدةً من «مبادئ المناهج وقواعد الدروس النقدية الجاهزة»[3]، ما يبوئ هذا النظر البلاغي سمة «اللامألوف»، لكونه:

١. يهوِّن من حدة القاعدة وصرامة القانون البلاغي، وينزع إلى جعلهما يتسمان بسمةٍ هشةٍ مائعة.

٢. يستخلص مرتكزاتٍ إضافية للنظر البلاغي مستمدةٍ من سياقات قلما حظيت بالاعتبار، كسياق الجنس أو النوع الأدبي، وسياق القراءة، والتكوين النصي.

وعليه يقع الجنس الأدبي في صميم الحدود الإجرائية لهذه البلاغة المنشودة، التي تتنوع بتنوع الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها مدونة النصوص المحلَّلة، مع الأخذ بعين الاعتبار تعالي الجنس الأدبي عن التحديد لكونه «مفهوماً ذهنياً شاملاً غير محدد المعالم لا يتعامل معه الناقد إلا على مستوى تجريدي مائع، أما البلاغة فهي الوجه التطبيقي والعملي الملموس لهذا الجنس الأدبي»[4]، فالبلاغة النوعية لجنسٍ مخصوص تنزيلٌ تحليلي لحدود الإمكانات التعبيرية التي يحوزها هذا الجنس. ولجرد تمظهراتها لابدَّ

---

(١) **البلاغة والسمة، محمد أنقار**، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، العدد ٢٥، يناير/ ٢٠٠٠. ص: ٩٦.

(٢) نفسه، ص: ٩٧.

(٣) حوار أجراه **العياشي أبو الشتاء مع محمد أنقار**، جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد ٦١٢٣، عدد يوم ١٦ ماي ٢٠٠٠.

(٤) نفسه.

من اختصارها إلى حدٍّ أدنى من أدوات التحليل، أي إلى «مكوناتٍ» و«سماتٍ» و«صورٍ نوعية»، تترجم جميعها الطابع والإشكال الجمالي للكونين النصي والنوعي، بطريقةٍ تستعصي على الرقي إلى درجة القاعدة العلمية الثابتة[1].

من هذا المنطلق البلاغي استشرف محمد أنقار عوالم بلاغة المقامة من خلال نموذجين متباعدين نسبياً؛ تمثّل النموذج الأول في نموذج من مقامات بديع الزمان الهمذاني(ت ٣٩٨هـ) التي وصفها «بالنموذج الريادي»، من خلال تجنيس «**المقامة الجاحظية**»[2] عبر ضبطٍ منهجي مخصوص أصاخ لحضور المكونات والسمات التي صيغت في ضوء «إشكالٍ جمالي» وجه علاقة الكاتب بالقارئ. بينما تمثّل الثاني في نموذج من مقامات السيوطي (ت ٩١١هـ) المسمّى بـ«**المقامة الذهبية في الحمَّى**»[3]، التي سعى إلى تقييم صلتها بالنموذج، لبحث حدود تحولات الجنس وتلونِ مكوناته وسماته، إلى الحد الذي قد تقطع فيه الصلة بالنموذج المنتظر، ليبقى العنوان «الدال» الوحيد على جنس النص وحدود انتمائه.

لا يستقيم النظر في رهان هاتين المقاربتين، دونما عرض أسئلةٍ نراها تؤرق قراءتنا من قبيل:

- لماذا المقامة تحديداً، مع علمنا بثراء المدونة السردية الكلاسيكية بأجناسٍ وأنواع تجمعها بالمقامات مرام سردية ومكونات نوعية وسمات جمالية؟

- ثم ما هي طبيعة الإشكالات البلاغية والجمالية التي انطلق منها تحليل المقامتين المعروضتين، ولمَ رصد مقامةٍ واحدةٍ دونما سؤالٍ لباقي المقامات التي خطَّها المؤلِّف؟

---

(١) **البلاغة والسمة، محمد أنقار**، ص: ٩٥.

(٢) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٣، ع ٣، القاهرة/ ١٩٩٤. ص: ٩-١٩.

(٣) **المقامة في درجة الصفر، محمد أنقار**، عن مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، العدد ٥٣، سبتمبر ٢٠١١.

• وإلى أي حدٍّ ساهمت هاتان المقاربتان في رسم حدود الجنس بالاستناد إلى تفاعل مكوناته وسماته المحكومتين بالرؤية الإبداعية؟

• وهل استطاع التحليل أخيراً النفاذ إلى عوالم الكون الأدبي الذي صوره المبدعان في المقامتين، بما يستجيب لخصوصية عصرهما والإشكال الواعي من تأليفهما؟

١) المقامة الجاحظية وإشكال التجنيس

تنبَّه محمد أنقار بدايةً للإشكال المنهجي الذي تواجهه المقامات الهمذانية، ألا وهو «إشكال التجنيس»[1]، فاستقراء ماهيتها في ضوء أجناس مغايرة لها «كالحكاية التي تخرج إلى مخلص»[2] أو الحديث أو المقالة أو النواة الروائية أو القصة القصيرة، وكذا محاولة «تعويم مكوناتها وسماتها» لرصد تعالقاتها بأجناس خارجةٍ عنها ثقافياً وجغرافياً كالرواية الشطارية، أدت جميعاً إلى تباينٍ شديد في تقييم هذا الجنس العصي وتلمس طبيعته الفنية.

من هذا المنطلق انخرط أنقار في مساءلة ثاني المحاولات، التي رأى فيها قرباً

---

(١) وضع محمد أنقار هذا الإشكال عنواناً فرعياً أولياً لمقاله، تأطيراً منه للسؤال الأهم الذي يفرضه جنس المقامة، من زاوية نظره الخاصة.

(٢) والقول لابن الأثير الذي ساق هذا التحديد في مقارنته **مقامات الحريري بالمكاتبات** الديوانية السلطانية، في محاولةٍ منه التقليل من شأو المقامة وإثبات التفاوت في الصناعة الواحدة، لذلك لم يعجب من الحبسة التي أصابت الحريري في مجلس ديوان الخليفة عندما كلِّف به، لذلك قال معلقاً على ذلك: «ولاعجب **لأن المقامات مدار جميعها على حكايةٍ تخرج إلى مخلص، وأما المكاتبات فبحر لا ساحل له**، لأن المعاني تتجدد فيها بتجدد حوادث الأيام، وهي متجددة عدد تجدد الأنفاس، ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق عن دولةٍ من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهةً غير يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدون عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزءٍ منها أكبر من مقامات الحريري حجماً». **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عن مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة/ د.ت. ج١/ ص:٨-٩.

من مشروعه التحليلي الذي يرصد حضور المكونات والسمات الجمالية، وبخاصة مقال جيمس توماس مونرو الذي وازن بين مقامات الهمذاني وقصص البيكاريسك (الشطَّار الإسباني)، مستنتجاً رغبة هذا الأخير «في إثبات الطبيعة الجنسية المنفتحة للمقامة الهمذانية»[1]، إن على الأعمال والنصوص الأوروبية الضاربة بجذورها إلى «المايم Mime» الإغريقي، أو على مدونة الأنواع السامية في الأدب العربي بخاصة «الحديث النبوي والسيرة» و«التراث الملحمي والشعر الغنائي البطولي».

أراد أنقار في بداية مقاله إشراك قارئه في همِّ السؤال الذي تعيشه المقامة، لذلك عمد إلى دعوته إلى تعلم «الإنصات إلى حفيف السمات الجمالية»[2]، فطموح المقال بحسبه «إبراز كيف أن العناصر الاجتماعية أو التعليمية أو النقدية، بل حتى المكونات والسمات البلاغية أو التخييلية، لمقامة الهمذاني لا يجب أن تعالج منفصلةً عن الرؤيا الجمالية الشاملة لجميع مقاماته التي يموج في خضمها الصراع بين النثر والشعر»[3]، فالقيمة التجنيسية للمقامة عند الهمذاني لا يمكن أن تطلب إلا في سياق هذا الصراع الذي أجج المكونات التخييلية، بما لا ينفي تأصيل هذا الجنس للسرد القصصي في تراثنا العربي، وهو التوجه الذي أغفله مقال جيمس مونرو لغياب سمة تكوينية جوهرية واضحة في تحليله تؤصل للتوتر البنيوي بين الشعر والنثر داخل المقامة.

لم يكن من السهل على الناقد الإفلات من خلط مكونات المقامة وسماتها لدى القارئ بمكونات أجناس أدبية تستجير باللغة السردية والتصويرية نفسها كالشعر والرواية والقصة القصيرة، لذلك بادر إلى تحديدها بالقول: «المقامة ضربٌ من التصوير اللغوي

---

(١) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، ص: ١٠.

(٢) وهي القول الذي ثمَّن به أنقار تجربة محمد مشبال في تمييز بلاغة النادرة عن باقي أنماط القول العربي. انظر تقديم أنقار للكتاب، **بلاغة النادرة، محمد مشبال**، م.سابق، ص: ٦.

(٣) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، ص: ١١.

تشكل فيه الكثافة البلاغية والبنية الحكائية وموضوع الكدية والغاية التعليمية مكونات متكاملة فيما بينها، لا تقبل أن ينوب أحدها عن الآخر في المقاربة أو الشرح أو التأويل»[1]. وعليه تتميز المقامة بوصفها جنساً أدبياً مستقلاً «بتصوير مقامي» خاص تتقاطعه حرية الرواية وأغلال الشعر، ما يعكس فيه تكامل الأجناس الأدبية والأغراض والمكونات والسمات بصيغةٍ لا تحصل إلا في المقامة. لذلك فقراءة المقامة تستلزم الإصغاء لتفاعل السمات والمكونات التي شكلت في كل محطةٍ من محطات المقامة تصويراً خاصاً جعلها «مضمخةً بأدق خصائص المقامة الجاحظية»[2]، لأن وجه السمة عند أنقار يبقى ثاوياً في كل أوجه اللغة الموظفة في الدلالة والمعنى والمضمون والشكل الفني[3].

١. في خصوصية التصوير المقامي:

اهتم أنقار جيداً بالخصوصية الفريدة التي ميزت التصوير المقامي، ما يعكس صدوره عن بلاغة نوعية تنطلق من حدود خصائص الجنس، عبر سؤال الرؤيا الجمالية التي توجه تنزيله النصي. من هنا لاحظ الناقد في مقامته وجود ثلاث محطات تصويرية، سنعمل فيما بعد على رصد قراءته النوعية التي خص بها كل محطةٍ على حدة[4]:

- تلك التي يزكّى فيها نثر «الجاحظ» من قبل الجماعة.
- وتلك التي يقلل فيها «أبو الفتح» من قيمة ذلك النثر.
- وأخيراً تلك التي يروِّح فيها «أبو الفتح» عن «عيسى» بالشعر.

---

(١) نفسه، ص: ١٢.

(٢) يشبه الناقد استخلاص السمات والمكونات الدالة من أي نصٍّ إبداعي، باستخلاص النحلة الرحيق من الزهرة (لا الشعرة من العجين) مادامت السمة المستخلصة تظل مضمخةً بأدق خصائص البناء. انظر: **بلاغة النادرة، محمد مشبال**، م.سابق، ص: ٧.

(٣) **البلاغة والسمة، محمد أنقار**، ص: ٩٧.

(٤) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، ص: ١٢.

استخلاص هذه المحطات لا يعني بحسب أنقار اللجوء إلى تفكيك المقامة إلى وحداتٍ وظيفية، إنما القصد منه ضبط قراءةٍ منهجية «تستنير بالرؤيا الموجهة أو بأحد أبعادها بغية التغلغل المتكامل في الوظيفة التصويرية لمكونات المقامة من خلال التركيز على صورةٍ أو مجموعةٍ من الصور»[(١)]، فالافتراض الأولي يقتضي وجود موجهات تأليفية تعكس رؤيا جمالية محددة خرجت حكاية المقامة ومكوناتها الجوهرية ترجمةً لها وانعكاساً تخييليا لمقوماتها.

في النفس التصويري الأول، ستمعن الجماعة في تزكية بلاغة الجاحظ بعد استثارة أبي الفتح للحاضرين وسؤاله عن «حديثهم» الذي كان، يقول عيسى بن هشام: «فقال الرجلُ: أين أنتم من الحَديثِ الذي كنتم فيهِ؟ فأخذنا في وصفِ الجاحظِ ولسنِهِ، وحسنِ سننهِ في الفصاحةِ وسُننهِ، فيما عرفنَاهُ»[(٢)]. لذلك يستنتج أنقار أن الكشف عن قيمة هذا النفس التصويري غير ممكنةٍ إن هي لم تعتد «بمزيج العناصر الذي توجهه رؤيا الكاتب الذي أملى المقامة»[(٣)]، فأصل الحكاية التي تجري بين البطل المفترض والجماعة بمن فيهم عيسى بن هشام، لا يمكن فهم دواليبها إن هي لم تُضمّ إلى الإسناد والرواية وتصوير معالم الدار والحديث النبوي المذكور في مطلع المقامة، وكذا شخصية الراوي والشخصيات الأخرى، ما يعني إصرار أنقار على ضم «موضع الحكاية» التي هي خصيصة البناء المقامي إلى الوظيفة الشاملة لهذا المزيج المتكامل، وإلا لن تتميز المقامة جنسياً عن أجناس أخرى تتخذ من مكون الحكاية علامةً نوعية أو هيكلية كالنوادر والخرافات.

---

(١) نفسه.

(٢) **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، بشرح الشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية، ط٤، بيروت، لبنان/ ١٩٥٧. ص: ٧٥.

(٣) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، مقال مذكور، ص: ١٣.

في النفس التصويري الثاني، سيُفسح المجال أمام أبي الفتح ليُفرغ ما في جعبته من مقولاتٍ ودلائل يزكّي بها اعتراضه على الجاحظ ونثره، وفق هيكلٍ سار بالوتيرة التالية[1]:

- **تحديد قيمة الأديب في عصره**: ومنها خلص أبو الفتح إلى أن قيمة الجاحظ محدودة.
- **تحديد البلاغة بصفةٍ عامة**: ومنها خلص إلى أن بلاغة الجاحظ ناقصة.
- **عرض صفة البليغ**: خلص منها إلى أن الجاحظ مقصر في بلاغة الشعر.
- **مكونات بلاغة النثر وسماته**: عرض فيه مثالب بلاغة الجاحظ.

لم يصب أنقار اهتمامه على المقولات النقدية التي خصَّ بها البطل نثر الجاحظ، ليقينه من ترتيبها الماكر وتدرجها الخادع، الذي يدل على «وعي أبي الفتح القوي بالإشكال الجنسي الذي يبدأ تقييمه من خلال مقدماتٍ جمالية عامة كي ينتهي إلى تمحيص الجنس الأدبي في أخص دقائقه الفنية، أي في مكوناته وسماته»[2]، ومنه لا يمكننا الاعتداد بهذا النسق إلا إن ربطناه «بالرؤيا العميقة» للكاتب التي تسخر هذه «المقولات ومجموع مكونات النص، بما فيها الأجناس والأغراض الأدبية من أجل أن ترتقي بها إلى رتبة الشعر»[3]. لكن سؤالًا يطرح هاهنا نفسه بقوة: من ينتقد بلاغة الجاحظ؟ هل هو أبو الفتح أم الهمذاني نفسه؟

إن «زيف التخييل» الذي تأسست عليه المقامة الجاحظية، يقتضي ألا يطابق القارئ المحلل بين الأحكام المبثوثة حول الجاحظ وبين الهمذاني، فالمتكلم بحسب أنقار هو أبو الفتح الإسكندري، على الرغم من استغلال الأخير واجهةً للتعبير عن

---

(١) نفسه، ص: ١٣-١٤.

(٢) نفسه، ص: ١٤.

(٣) نفسه.

«الإشكال الجمالي» العام الذي عاشه عصر الهمذاني في تأليفه للمقامات، لذلك يؤيد أنقار شرح محمد عبده[1]، وينتقد شوقي ضيف الذي طابق بين الهمذاني ومقولات المقامة، آخذاً الأخيرة «مأخذ الحقيقة الحاسمة»[2]. وبه تقدِّم المقامة الجاحظية «حقيقة أدبيةً زائفةً من خلال بطلٍ مزيَّفٍ»[3]، لتكيِّف الأجناس الأدبية بما فيها الخَطابة والكَلام والأَقوال السَّائرة بمعيار الشِّعر، فلا سبيل إلى قَبول «النثرية» في هذا الصدد إن لم تصلح «الشعرية»، وهذا هو محطُّ مكون التخييل الذي تعيشه المقامة، حيث يتبوَّأ «الافتراء» الذي يجعل من الشعر حَكَماً وخصماً أساساً في النقد والتشكيل والبناء والدلالة. لذلك نفترض أن أنقار «تشبَّث بالسمة قصد النفاذ من خلالها إلى الكون الأدبي الذي صوَّره المبدع»[4] مسائلًا مجموع أجناس القول وأغراضه المضمنة في المقامة، بما فيها اللغة السردية التي نزعت إلى أن تسبك شعراً، وإلى فسح المجال لخِطاب الشخصيات لا الكاتب، وإلى تكدِّي البطل ودعوة الراوي إلى سماع الشعر بدل النثر، وإلى إطلاق الأحكام والزيغ بها نحو سلطة الشعر على غير الحقيقة...

في النفس الأخير للتصوير، لا يستغرب الناقد أن يفسح المجال للشعر على سبيل الترويح كما أسلفنا، لأنه أمسك زمام الموجِّه الفني الذي سارت المقامة وفقه، فكان المقطع تحصيل حاصلٍ للهيمنة المطلقة التي فرضها الشعر على باقي المكونات، مترجماً رؤية الهمذاني الجمالية في التأليف، يقول: «لا غرابة بعد هذا الجهد الجمالي

(١) **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، بشرح الشيخ محمد عبده، م.سابق، ص: ٧٥.

(٢) **المقامة، شوقي ضيف**، عن دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة/ ١٩٦٤. ص: ٢٧-٢٨.

(٣) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، ص: ١٥.

(٤) **البلاغة والسمة، محمد أنقار**، ص: ٩٩. وقد اقترح الباحث نفسه للكون الأدبي بلاغةً كليةً جعلها «تحتفي بالنص الأدبي من حيث هو كون شامل»، أما الكون الأدبي من زاوية نظره «فهو مفهوم جمالي متعالٍ، لذلك يمثل معيناً لا يمكن أن يمتح منه إلا صاحب التصور البلاغي الناضج». عن مقال: **بلاغة الرواية، واين بوث نموذجاً، محمد أنقار**، مقال منشور بمجلة فكر ونقد، السنة الخامسة، العدد ٤١، سبتمبر/ ٢٠٠١. ص: ٩٣.

المتداخل، أن تكون المحطة التصويرية الأخيرة في المقامة ترجيحاً صريحاً لجنس الشعر، يتحول فيه «الكلام» إلى أدبٍ يخفف العبء، ويروِّح أبو الفتح من خلاله عن عيسى وصحبه بأبياتٍ ذات غرضٍ مدحي»[١].

٢. حل إشكال التجنيس:

لاحظنا إذن أن إشكال تجنيس المقامة لدى أنقار، مختلف تمام الاختلاف عن أي قراءةٍ «بروبية»[٢] تهدف إلى استقصاء وحدات بنيوية هيكلية تأسست عليها المقامة الجاحظية[٣]، فأساس الإنصات إلى حفيف السمات والمكونات أفضى به إلى بلاغةٍ مخصوصةٍ للتصوير، لم تكن لتستقل عن باقي المكونات النوعية للمقامة نفسها، لذلك خرج التحليل إلى رصد مكون «الافتراء التخييلي» مضمخاً في كل مرةٍ بسمةٍ نوعية مخصوصة موجهة ومتفاعلة، ساهمت جميعها في إخراج التصوير مخرجاً مغايراً عن أي تصوير أجناسي آخر، محكومٍ برؤيةٍ جمالية سلكها كون الهمذاني الأدبي في مناقشة حقائق الأدب، وثوابت الحياة التي قد تسعى الجماعات إلى النوء بها عن الشك، كحقيقة الجاحظ مثلاً.

٢) مقامة السيوطي وتحول النَّوع

لا يمكنك أن تطمئن مع محمد أنقار إلى مكونات وسماتٍ ثابتة، تستطيع على

(١) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، ص: ١٧-١٨.

(٢) نسبةً إلى «فلاديمير بروب»، واستقصائه للوحدات المورفولوجية للحكايات الروسية العجيبة.

(٣) لم ينتقد محمد أنقار كليةً التحليل البنيوي الوظيفي للمقامات، لكنه آخذ عديداً من النقاد في نظرتهم الأفقية الموسعة لهذا الجنس بربطه بأجناس لا تجمعها بالمقامة إلا المرامي السردية البعيدة؛ لذلك ثمَّن محاولة عبد الفتاح كيليطو في مقاله حول «تصنيف الأنواع»، الوارد ضمن كتابه: **الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي**، (للإحالة عدنا إلى طبعة دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء/ ٢٠٠٦. ص: ٢٥-٣٤). وهي المحاولة التي نرى أنه طوَّرها ضمن كتابه: **الغائب، دراسةٌ في مقامةٍ للحريري، عبد الفتاح كيليطو**، عن دار توبقال للنشر، ط٣، الدار البيضاء/ ٢٠٠٧.

غرارها كشف عوالم المقامات والانتباه إلى انخراط نصٍّ ما فيها، لأن السمات في حقيقتها عصية التقعيد، ولا يمكن بحالٍ أن تستثمر قواعدَ ثابتةً يُستسلَمُ إلى ثنائية حضورها أو غيابها في التجنيس، لأن كل نصٍّ ببساطةٍ يشي بسمات ومكوناتٍ تختلف باختلاف التكوين النصي (لا نقول البناء النصي لأن مصطلح البناء يحيل على مجال الهيكلة الثابتة) وسياق القراءة، وتنويعات الجنس الأدبي في رحاب الإبداع اللامتناهي. لكننا بالمقابل لا نستطيع الموازنة بين نصوص تنتمي للجنس نفسه دونما ثوابت أدبية تحيل إلى جنسٍ تعبيري مخصوص متساند إلى مكونات متواترة الحضور على الأقل، لأننا نفترض في السمة «أن تكون ذات واجهات قابلة للإشعاع والانتشار، لها وظائف نوعية، معقدة وغنية بإمكانات التعبير»(١).

من هنا كانت مقاربة أنقار «للمقامة الذهبية في الحمَّى» للسيوطي، التي سار في تأملها النقدي سيراً مقارناً في ضوء مكونات المقامة الهمذانية وسماتها النوعية، على الرغم من افتراضه المبدئي نسبةً إلى عنوان المقال نفسه، أن المقامة الأخيرة تقع في «درجة الصفر» من الكتابة المقامية، ما يستلزم انزياحها وخروجها عن الجنس المقامي المعروف الذي أرسى دعائمه بديع الزمان الهمذاني على حد تعبير زكي مبارك(٢).

على عادته، يستعرض أنقار كامل نص المقامة المحللة، ليعنون مضمون التحليل بعنوانٍ أساس ثانٍ سماه «تأملاتٍ في مقامة الحمَّى»، التفت في بدايته إلى دقة زكي مبارك في كلامه عن المقامات، والذي استشف منه أمرين(٣):

● اعتبار مقامات بديع الزمان معياراً يرجع إليه عند الحديث عن تصنيف المقامات وتجنيسها والحكم عليها في مجالي النقد وتاريخ الأدب، وهذا لا يحتاج كثير تدقيق ونقاش.

---

(١) البلاغة والسمة، محمد أنقار، ص: ٩٧.

(٢) المقامة في درجة الصفر، محمد أنقار.

(٣) نفسه.

• التشديد على الغاية التعليمية التي ميزت المقامات السيوطية، والتي تحتاج بحسب أنقار لمزيدٍ من التأمل والفحص.

سيكون الانطلاق من المكونات الثابتة التي ميزت النسق الهمذاني أساساً في مساءلة نص السيوطي، لذلك لا نجد صعوبةً في ربط هذا المقال بالمقال السابق، وإن كانت الإحالة إلى الأخير ضمنيةً. من هنا قرأ أنقار السيوطي بعيون الهمذاني، وقارب المقامة الذهبية في ضوء ما أرسته المقامة الجاحظية، لذلك لاحظ:

١. غياب مكون الحكي:

موضع الحكاية في مقامات الهمذاني موضعٌ ثابتٌ، وإن كان لا يعكس «علامةً نوعيةً أو هيكليةً لكل مقامةٍ»[١]، إلا أنه يبقى بالنظر إلى الغاية التعليمية واللغوية وموضوعات الكدية السمةَ الأبرز لمقامات الهمذاني، إليه تؤول المتعة القرائية والنقدية في تلقي عوالم سرد هذا الجنس. وإن نحن سلطنا ضوء أنقار على مقامة السيوطي لن نلبث طويلاً قبل أن نلحظ انعدام هذا المكون في هذا التشكيل، حيث تبدأ المقامة الذهبية بالقول: «بسم الله الرحمن الرحيم، قال الله تعالى في كتابه العزيز وكفَى به حكماً وعدلاً مرضياً: ﴿وَإِن مِّنكُمْ إِلَّا وَارِدُهَاۚ كَانَ عَلَىٰ رَبِّكَ حَتْمًا مَّقْضِيًّا﴾[٢]. أخرجَ بن أبي حاتمٍ والبيهَقي، عن مُجاهد أحدِ البُحورِ الزَّاخرة، أنه قال في تفسير هذه الآية: «الحمَّى (في الدنيا) حظُّ المؤمنِ من الوُرودِ في الآخرةِ»، ووردَ في عدةٍ من الأخبارِ، عن النبي المختارِ صلى الله عليه وسلم أنه قال:«الحمَّى كيرٌ من جهنَّم، فما أصابَ المؤمنَ منها كانَ حظُّهُ من النَّار»، فسبحانَ من لطفَ بعبادِهِ، وهدَى عبدَهُ المؤمنَ إلى رَشَادِهِ»[٣].

(١) **تجنيس المقامة، محمد أنقار**، ص: ١٣.

(٢) سورة مريم، الآية: ٧١.

(٣) **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، تحقيق سمير محمود الدروبي، عن مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت/ ١٩٨٩. ج١/ ص: ٤٢٠-٤٢١.

الملاحظة الأساس التي شغلت الناقد، هي الغياب السَّافر لطريقة الحكي التي يمكن أن تنظم سلك «مقامة الحمَّى» إلى مسلك المقامات المعهود، لذلك افترض التحليل وقوع هذه المقامة في «درجة الصفر من منظور المقامة الهمذانية ذات السَّمت الحكائي الصريح»[1]، ولأن السمات من منظور أنقار تتضمن «قدراً من البلاغة يزيد وينقص، يشتد أو يضعف»[2]، فإن سمة الحكي المزَاحة عن وعيٍ من السيوطي لابد وقد فسحت المجال لاشتغال سماتٍ فنيةٍ أخرى تمثلت في «قوة التعبير التي حاولت التحرر من عقدة النقص المتربصة بها وفي القصد التعليمي الذي سخرت المقامة من أجله»[3].

٢. فرادة الموضوع المطروق:

لم تعر مقامة السيوطي لمكوني الإسناد والبطولة أي دورٍ، على الرغم من سير السيوطي على هذا النهج في بعضٍ من المقامات في مؤلَّفه بإسناد القول «لهاشمِ بن القاسم» أو عنصر من عناصر الطبيعة، مع اتخاذ شخصية «أبي بِشرٍ العَلابي» بطلاً، ما يجعله نسقاً غير مطردٍ خرج به السيوطي عن نهج الهمذاني، أضف إلى هذا غياب سمت «التخييل» الذي فسح المجال «لخطٍ تصاعدي للأدلة والحجج المحتفية بالموضوع في «مقامة الحمى»»[4]. ومنه فتح الانتساب الواعي لنص السيوطي مقامته على تنويعٍ

---

(١) **المقامة في درجة الصفر، محمد أنقار**.

(٢) **البلاغة والسمة، محمد أنقار**، ص: ٩٦.

(٣) **المقامة في درجة الصفر، محمد أنقار**. علينا أن ننبه هاهنا إلى رفض السيوطي أسلوب القصاصين في تقديم المعرفة، يذكر سمير الدروبي في مقدمة تحقيقه شرح المقامات السيوطية: «المعروف أن السيوطي من كبار نقاد الحديث في عصره، وقد انتهى إليه حفظه (...) ولذلك لا يسع السيوطي وهو مجدد عصره أن يسكت عن القصاص الذين يضعون الأحاديث، ويكذبون فيما يروونه». انظر: **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، تحقيق سمير الدروبي، م.سابق، ج١/ ص: ٥١.

(٤) نفسه.

جديد غابت فيه سمةٌ لتنشدَ أخرى وإن كان السير عن عمدٍ «ضدَّ المقامة النموذج»[1]. لذلك كانت مقارنة أنقار مرتكزةً على قراءة نموذجٍ من خلال آخر باعتماد ثنائيات تبدو في ظاهرها بنيوية، لكنها تشي بعوالم اختلاف رؤيتي المبدعين للجنس نفسه بطريقةٍ تكاد تكون متعارضة، لذلك ترجّحت القراءة بين الحضور في مقابل الغياب، والتحرر في مقابل التقيد، والنموذج في مقابل الخرق، والانتساب في مقابل التحوُّل...

فرادة موضوع المقامة السيوطية حول الحمَّى، مع ما اقتضاه السياق من شحذ الشواهد المسنَدة، والسجع المطَّرد، تقف مكوناً «تعويضياً» لمكون التخييل، يقول أنقار: «وهكذا أمعن السيوطي في الاحتفاء بموضوع الحمى وتحمَّس له، كأنه يصبو بذلك إلى أن يفرغَ طاقته الإبداعية في حقلٍ أدبي آخر غير حقل التخييل السردي الذي كان من المنتظر أن يخوض فيه»[2]. نقول الأمر نفسه عن عنوان المقامة «الذَّهبية»، الذي حاول أنقار تخريج سبل اختياره بآراء نراها لا تخلو من ذاتية وسبل تلقٍ ذوقية، من ناقدٍ يحاول في كل مرةٍ أن يخلص إلى اختيارات كاتب النص من زوايا الإبداع والإنتاج، يقول مفترضاً أحد الاحتمالات: «لعلَّ السيوطي قصد أن يلطِّف من حدةِ الحمَّى حتَّى يكونَ العُنوانُ في مستوى لطافةِ عناوينِ جلِّ مقاماته»[3].

٣. عصر المقامة ـ المقالة:

سرعان ما سينتقل أنقار بمنهجه الوصفي المقارن، ليجد في مقامة السيوطي تحققا نصياً هو في «درجة الصفر» من الكتابة المقامية عند الهمذاني، لأن غاية السيوطي كانت «في أن تقطع مقامته الصلة بكل ما هو حكائي وكأنه يصبو بذلك ـ بكل وعيه ـ الأسلوبي والجمالي إلى الخروج عن أعراف جنسٍ أحسن تمثله، وإلى قلب حقيقة

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

الشيءِ، ثم إلى تجاوز نمطٍ تعبيريٍّ عبر نمطٍ آخر»[١]، فما هو هذا النمط التعبيري الذي سقطَ فيه السيوطي عن غير وعيٍ؟

سرعان ما يجيب أنقار بالقول إن مقامة السيوطي توجد في الدرجة العالية من «جنس المقالة» وليس المقامة، وفي هذا يستدل بسمات الإقناع والتأثير بالحجة وقلب صورة الحقيقة اعتماداً على حضور شواهد من القرآن الكريم ومن الحديث النبوي والشعر والمأثور، بالإضافة إلى اعتماد خطة المقالة القائمة على العرض والتقديم والخاتمة، مع فسح مجال لتبرير يوسف نور عوض الذي عزى انتقال السيوطي إلى المقالة لدواعي اجتماعية فرضتها تحولات المجتمع المصري[٢].

إن كنا التزمنا بخطة الناقد في تضميخ سمات المقامة المحللة بمكونات النص النوعية وتحكمها فيه بشكل جدلي، فسرعان ما سنخلص إلى أن المقامة «الذهبية» تفسح مجال الموضوع «المقالي» وبناءه الحجاجي التصاعدي، في مقابل مكونٍ آخر هو مكون «الإسناد» الذي يفتح باب الحكي المناوئ لاختيارات المؤلف، ما أفرز «مقامةً فرعاً»[٣] تجاوزت التخييل والكدية والتعرف والإسناد.

من هنا يترسَّخ لدينا منحىً ثابت في قراءة أنقار البلاغية، يهمُّ أساساً اختيارات المؤلِّف ووعيه التأليفي المستند لرؤيةٍ جماليةٍ مخصوصة تهمُّ العصر والمؤلفات

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

(٣) استعار أنقار هذا الاصطلاح من عبد الفتاح كيليطو، الذي أطلق هذه التسمية على «المقامات التي لا تعكس حرفياً مؤلَّف الهمذاني، ولكنها تستخدم الإسناد في القول». ولغياب هذا الأخير عن المقامة المحللة، زادَ أنقار من توسيع هذا الاصطلاح ليشملها، انطلاقاً من افتراض التسمية، الذي لابدَّ أن يستجيب لمعيار عصر السيوطي، لا لمقاسات عصور لاحقة. انظر في هذا: **المقامات، السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، عن دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء/ ٢٠٠١. ص: ١٢٨-١٣٠.

المتاخمة وسلطة الجنس المهيمنة. لذلك يخلص الباحث نهايةً إلى أن السيوطي وعى أدبياً «تحققين جماليين مشتركين يبدوان في ظاهرهما متناقضين ولكنهما في العمق ليسا كذلك: «المقامة» من حيث هي فنٌّ للسرد، و«المقالة» من حيث هي فنٌّ لعرض الفكرة»[1]. وإن شدد أنقار على احتكام الهمذاني لتوتر جنسي النثر والشعر في تأليفه، فإن السيوطي لا محالة محكوم بتوترٍ مغاير أساسه على حد تعبير مصطفى ناصف: «الصراع بين الحاجة إلى النسيان (المقال) والحاجة إلى التذكر (السرد)، بين الحاجة إلى الكلمة، والحاجة إلى حدثٍ يأخذ الكلمة»[2].

تركيب:

هكذا يكون محمد أنقار قد قدَّم قراءةً بلاغيةً مغايرة، أساسها المكون والسمة، وثنائياتها المقارنة بين الغياب والحضور، وإواليتها الرصد بالاستناد لقيم الجدلية والتفاعل، فنهج بلاغة أنقار نهجٌ يمنح الفرصة لكل الوجوه الجمالية في الظهور بمنطق قد نلمس فيه ذاتية مبدعٍ ساردٍ، لكن روح بلاغي يرى في العمل تجسيد رؤى جماليةٍ متداخلة، لابد من الإنصات إليها وإلى طواعية لغتها. وكذلك كان الأمر مع المقامات، التي منحت بتشكيلها الفريد للغة هذا الإنصات فرادةً في التحليل، لا تقل في نظرنا مقاربةً وقيمةً عن الأسئلة التي شغلت الباحث حول «الرواية» و«الصورة الروائية».

---

(١) المقامة في درجة الصفر، محمد أنقار، مقال مذكور.

(٢) نفسه.

المصادر والمراجع

- **الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو**، طبعة دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء/ ٢٠٠٦.
- **بلاغة النادرة، محمد مشبال، تقديم محمد أنقار**، عن إفريقيا الشرق، د.ط، الدار البيضاء/ ٢٠٠٦.
- **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، تحقيق سمير محمود الدروبي، عن مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت/ ١٩٨٩.
- **الغائب، دراسةٌ في مقامةٍ للحريري، عبد الفتاح كيليطو**، عن دار توبقال للنشر، ط٣، الدار البيضاء/ ٢٠٠٧.
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين ابن الأثير**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، عن مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة/ د.ت.
- **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، بشرح الشيخ محمد عبده، المطبعة الكاثوليكية، ط٤، بيروت، لبنان/ ١٩٥٧.
- **المقامات، السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، عن دار توبقال للنشر، ط٢، الدار البيضاء/ ٢٠٠١.
- **المقامة، شوقي ضيف**، عن دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة/ ١٩٦٤.

المقالات والدوريات:

- **مجلة فكر ونقد**، السنة الثالثة، العدد ٢٥، يناير ٢٠٠٠.
- **مجلة فكر ونقد**، السنة الخامسة، العدد ٤١، سبتمبر ٢٠٠١.

- **مجلة الكلمة** (مجلة إلكترونية: www.alkalimah.net)، العدد ٥٣، سبتمبر ٢٠١١.
- **مجلة الكلمة** (مجلة إلكترونية)، العدد ٩٣، يناير ٢٠١٥.
- **فصول، مجلة النقد الأدبي**، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج ١٣، ع ٣، القاهرة/ ١٩٩٤.
- **جريدة الاتحاد الاشتراكي**، العدد ٦١٢٣، عدد يوم ١٦ ماي ٢٠٠٠.

الفصل الثاني
صورة الآخر

تمثيلات المستعمَر في مرآة المستعمِر: صورة المغرب في الرواية الإسبانية

محمد الشحات

أولا: صورة الآخر:

١-١

ليس من الضرورة المنهجية في شيء أن ينطلق دارسو الأدب ونقّاده من مقولات الأدب المقارن الكبرى في كل مرة يقاربون فيها ظاهرتين أدبيتين تجمعهما بعض التقاطعات أو المؤثّرات المشتركة، وهذا أمر يبدو طبيعيًا في سياق تحولات إبستمولوجية حادّة تمرّ بها النظرية النقدية المعاصرة، حيث تتعدّد منظوراتها ومرجعياتها ومقارباتها تعدّدًا لافتًا. ورغم ذلك، فإن عددًا غير قليل من الباحثين والنقّاد قد ينتهون إلى مقاربة بعض مقولات هذا الحقل المعرفي المتجدّد بطريقة ما، خصوصًا عندما تدفعهم الضرورة المنهجية إلى تجاوز حدود موضوع ضيّق يهدف فحسب إلى مجرد رصد الإشارات أو العلامات أو الصور أو الاستعارات أو السلوكات المتماثلة بين نصّين؛ ليشمل تحليل مظاهر العيش أو الكلام، ودراسة الطقوس والعادات والتقاليد، أو غير ذلك كله، مما يسلكه هذا الباحث المقارِن أو ذاك، حيث ينتهي هؤلاء الدارسون ـ على سبيل الاستجابة لدوافع منهجية متباينة ـ إلى مراجعة نصوص غائبة، أو تحليل أنساق مضمرة، تتصل بثقافات وحضارات مختلفة، كأنهم يمارسون فعلًا أركيولوجيًا

في طبقات جيولوجية تراكمت عبر سنوات وسنوات من المعمار الحضاري والثقافي لأمّة من الأمم أو عِرق من الأعراق أو شعب من الشعوب. وعلى الرغم من مضيّ أكثر من قرن من الزمان على طرح بدايات التساؤل حول ماهية الأدب المقارن، فلا تزال التساؤلات القديمة نفسها تفرض حضورها بقوة، مستفيدة من الوضعية الجديدة للنظرية الأدبية المعاصرة وتحولاتها المتسارعة المواكبة لحركة التطور العلمي والدرس الفلسفي العالمي، وهي التساؤلات ذاتها التي ستحاول هذه القراءة المخصوصة في كتاب الباحث والناقد المغربي محمد أنقار (١٩٤٦ - ٢٠١٨) «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية»[1] (الصادر في طبعته الأولى ١٩٩٤) إضاءة بعض جوانبها، خصوصًا فيما يتصل بمفهوم «صورة شعب من الشعوب عبر مخيّلة الآخر»؛ أقصد تحديدًا «صورة المغرب في الرواية الإسبانية» كما تناولها كتاب أنقار؛ وذلك انطلاقًا من كونها صورة سردية بالأساس يشكّل مفرداتها الخطاب الروائي الإسباني الذي استطاع أن يرسم، بقصدية فنّية، صورة بعينها للمغرب والمغاربة في أثناء الحقبة التاريخية المحصورة بين سنتي ١٩١٢ - ١٩٥٦؛ أو ما يُعرف بعهد الحماية الأجنبية على المغرب.

١ - ٢

تطور موضوع «الأدب المقارن» تطورًا موازيًا للنظرية الأدبية والنقدية المعاصرة، حتى فيما يُعرَف الآن بمرحلة «ما بعد البنيوية» وظهور اتجاهات «التفكيكية»، و«ما بعد الكولونيالية»، «والنقد النسائي»، و«التاريخانية الجديدة»، و«الدراسات الثقافية»، .. إلخ. لقد كان يبدو من المقبول، خلال فترة طويلة سابقة، تصور أن الأدب المقارن يتكون - بل ويجب أن يتكون أساسًا، كما يعلّق كلود بيشوا[2] في كتابه (الأدب المقارن)

(١) محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، منشورات باب الحكمة، المغرب، ط٢، ٢٠١٦.

(٢) كلود بيشوا وأندريه م. روسو: **الأدب المقارن**، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤.

ـ من دراسة الصلات الفعلية بين الآداب القومية. ولكنّ هذه الدوافع، وخاصة العملية منها، فقدت كثيرًا من ثقلها؛ فثمة أبحاث لم تكن بعد قد اكتملت أو تبلورت مثل «تاريخ الأفكار» التي أصبحت الآن في أوج ازدهارها، وأبحاث أخرى مثل صورة بعض الشعوب عند بعضها الآخر من خلال آدابها، وهي أبحاث ودراسات تتخذ من الخطاب الروائي، أو السرود غالبًا، مادة للتحليل والتأويل.هكذا، أصبح موضوع «الأدب المقارن» موضوعًا معاصرًا ودقيقًا من ناحية، وموضوعًا منفتحًا على تطورات النظرية الأدبية المعاصرة في رحابتها ومرونتها من ناحية ثانية[١]. فموضوع المقارَنة، في سياق النظرية النقدية المعاصرة، سوف يأتي بثمار مهمة في مجال دراسة التأثيرات بين الآداب والثقافات المختلفة، فيما يُعرف بمبحث «التناص Intertextuality»، على سبيل المثال، فضلًا عن دوره البارز في مجال تبادل «الصور» ـ مثل «صورة الآخر في الرواية» ـ وتلاقح «الأفكار» بين الآداب والبلدان التي قد تبدو، للوهلة الأولى، غير ذات صلة فيما بينها. وفي المقابل، سوف يفيد النقد الأدبي أيضا من دراسات الأدب المقارن في توسيع مفهوم «العالمية» بوصفه مفهومًا يشمل الاهتمام بثقافات العالم الثالث وقضايا المهمّشين والمستبعدين، جنبًا إلى جنب اهتمامه بثقافات المركز (الأوروبي)، فضلًا عن الاهتمام الأثير بمجال «البلاغة المقارنة».

ثانيا: سرديّات الآخر بين التمثّلات والتمثيلات:

٢-١

لا تكتسي الصور دلالتها الجمالية والبنيوية، ووظائفها التعبيرية والتأثيرية، إلا في استنادها إلى مرجعية حِسّية ظاهرة، واتصالها بمعين بلاغي نوعي، هو الأساس في

---

(١) أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مجلة فصول، عدد (الأدب المقارن)، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الثالث، أبريل ـ مايو ـ يولية ١٩٨٣، ص ٥٧.

إظهار أوجه الأداء وتنامي الصورة في أي نص قصصي أو سيرذاتي أو حتى سينمائي. ولما كانت الصور السردية إنجازًا لفظيًا ممتدًا بين الظاهر والمجرّد، ينطلق من العام الذهني إلى الخاص اللفظي، ومنه إلى الأخصّ الروائي والقصصي والسير ذاتي، فهي صور ذات تجليات أو مظاهر بلاغية قابلة للقياس والتبيان سواء في اتصالها بماهية اللفظ أو في ارتباطها بآلة المتخيل[1]. من هنا، تُعدّ دراسة صورة الآخر في النص السردي من بين المباحث التي يعدّها الأدب المقارن مجالًا محوريًا للفصل بين الثوابت والتحولات[2]، حيث يُنظَر إلى الصور ـ سواء صورة «الآخر» أو صورة «المستعمِر»، أو صورة «الوطن»... إلخ ـ بوصفها مكوّنات أو مفردات ثقافية تحمل تجارب الشعوب الخاصة. إن البحث في مجال صور الشعوب يمثّل اتجاهًا حديثًا في الأدب المقارن، كما يقول كلود بيشوا[3]؛ إذ يجب أن تُدرَس الصورة أولاً على مستوى الوطن أو الإقليم المحلّي قبل دراستها دراسة مقارنة. فكل إقليم يكوّن لنفسه صورة عن الأقاليم الأخرى، ويقدم لجيرانه رموزًا أساسية عنه[4].من جهة أخرى، فإن التفسير

(١) يعلّق شرف الدين ماجدولين على هذا الموضوع، قائلاً: «وبيان ذلك أن وسيلة الصور القصصية ـ على سبيل المثال ـ في الاختزال والتكثيف والإيحاء الصوري لا توازي طاقة الصور الروائية في التوتير والتمديد والاسترسال الوصفي والمشهدي، ولا تماثل في شيء قدرة الصور السينمائية في استبطان الفعل واستدعاء المؤثرات البصرية، من خلفية وحركة وإضاءة وزاوية نظر، كما أن هذه الأصناف ستكون على مسافة ظاهرة من التأثير الفني في أصناف أخرى للصور السردية في المقامة مثلا أو في الحكاية الشعبية أو في الخبر». انظر: شرف الدين ماجدولين: **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، قراءة في التجليات النصية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٤.

(٢) أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، ص ٥٦.

(٣) كلود بيشوا وأندريه. روسو: **الأدب المقارن**، ص ١٩٥.

(٤) يعلّق بيشوا على هذه النقطة، قائلاً: «وكل وطن لديه صورة عامة عن نفسه، تولّدت عن علم وهبه الله إياه. وفي داخل هذه الصورة العامة تُدوَّن تلك الصور الإقليمية. ومن ثم يمكن لأمة أن تعي نفسها =

الأسطوري الذي يوجد في كل صورة، شعرية أو سردية. سوف يكشف لمن يتبنّاه عن اتجاهات ذات صبغة لا شعورية، يمكن صياغتها على النحو التالي: كيف يرى العربيّ الغربيّ؟ وكيف يرى الغربيّ العربيّ؟ ولمَ ينظر كل منهما إلى الآخر على هذه الصورة أو تلك؟يمكن لهذا النوع من الدراسة أن يساعد أي بلدين على القيام بنوع من التحليل النفسي القومي، حين يعرفان مصدر أحكامهما المسبقة المتبادلة معرفة أفضل[1]، فيُمسِي أحدهما أكثر تسامحًا مع الآخر الذي كان يعتمد في تصويره، أساسًا، على ميول شبيهة لما عنده. هكذا، يفرض الأدب المقارن على من يمارسونه موقفًا من التعاطف والفهم بين بني البشر، مهما تباعدت الأقاليم، وامتدت حواجز الجغرافيا، كما يفرض عليهم أيضا، في الوقت ذاته، ليبرالية ثقافية لا يمكن، من دونها، محاولة إنجاز عمل جماعي بين الشعوب والثقافات.

لن تقف دراسة السرد ـ أو نقد الصورة في النص القصصي ـ من منظور الأدب المقارن عند مجرد وصف تحليلي ومقارنة منهجية لظواهر أدبية تنتمي إلى ثقافات متعددة، باستيعاب التاريخ والنقد والفلسفة فحسب، بل سوف يتسع طموح هذه

= كوطن. كما أن كل صورة هي تمثيل فردي أو جماعي، يشترك في صياغتها عناصر ثقافية وروافد تأثيرية، موضوعية وذاتية؛ بحيث لا يمكن لأي أجنبيّ أن يرى بلدًا ما كما يريد له أهله أن يراه؛ بمعنى أن العناصر التأثيرية قد تفوق العناصر الموضوعية. والتاريخ المقارن لما يسمى أفكارًا ليس إلا الطريق الذي تتبعه الأساطير». ثم يضيف بيشوا واصفًا علاقة الصورة بالثقافة المنتِجة لها، قائلًا: «إن دراسة الصورة التي يكونها مؤلف عن بلد أجنبي، طبقًا لتجربته الشخصية، وعلاقاته، وقراءاته، أمر مُهِمّ، حين يكون هذا الكاتب ممثلًا حقيقيًا لبلاده، وعندما يكون قد مارس تأثيرًا حقيقيًا في أدب بلاده، والرأي العام فيها (...). وصورة بلد من البلدان، في إطار مجموع أدب ما، على مدى تطوره، غالبًا ما تُظهر تنوعًا هو نتاج تطور البلد الذي نتناوله وتطور المتلقي في آن واحد. ولكي نرسمها يجب أن يكون لدينا إحصاء بكافة العناصر الأدبية التي تكونها، على أن نعطي لكل عنصر حقه من الأهمية». انظر: كلود بيشوا: **الأدب المقارن**، ص ١٩٧.

(١) كلود بيشوا: **الأدب المقارن**، ص٢٠٤.

الدراسات المقارنة، سعيًا إلى فهم أفضل للأدب من حيث هو ظاهرة إنسانية أولًا، ومن حيث هو وظيفة نوعية للروح الإنسانية ثانيًا، وبغرض فهم أفضل لجوهر الإنسان نفسه بعيدًا عن حدود المكان (الجغرافيا ـ البيئة) وإطار الزمان (التاريخ ـ العصر) وإشكالية الجنس (السلالة ـ العرق) ثالثًا؛ أي بعيدًا عن سجن العناصر والمفاهيم التي بحث عنها الوضعيّون كاشتراطات لدرس العلاقة بين الأدب (أو الفن) والمجتمع، حيث حاول هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828- 1893)، على سبيل المثال، ومتأثّرًا بأوجست كونت Auguste Conte (1798-1857)، أن يقيم عِلمًا للأدب على منوال العلوم الطبيعية[١]. وفوق ذلك كله، يمكن القول إن الأدب المقارن سوف يضلّ طريقه إذا ما تصوّر إمكانية الانفصال عن القضايا السياسية المتعلقة بطروحات الثقافة والهوية القومية، والعلاقة بين الأنا والآخر. ومع ذلك، فثمة تشابه واضح ـ كما ألمحنا آنفًا ـ بين الدراسات الثقافية في تسعينيات القرن الماضي (العشرين) والأدب المقارن في القرن الذي قبله (التاسع عشر)؛ فكلاهما دراسة في حقل المعرفة البينية تلاحق عالمًا يتسم إيقاعه بالتسارع والتحول، كتحول النوع الروائي نفسه الذي نعيش زمنه الآن فيما يسمى بـ«زمن الرواية»، وتكون فيه الأفكار حول الرواية والثقافة واللغة والأمة والتاريخ والهوية والزمان والمكان والجنس في حالة تغيّر وحراك لا يهدأ. من هنا، ترتبط «صورة الآخر في السرد» بثقافة ما بعد الاستعمار، حيث يقع في هذه الدائرة عدد من الروائيين والأدباء المنتمين إلى ثقافات شتى، تجمعهم موضوعات مشتركة مثل فكرة المنفى والانتماء واللاانتماء، وإشكالات اللغة والهوية القومية، وإشكالات ازدواج الهوية، ونقاط أخرى كثيرة تجمع بين نصوصهم وإبداعاتهم[٢].

---

(١) راجع: سيد البحراوي: **المدخل الاجتماعي للأدب: من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعي الشامل**، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢١-٢٢.

(٢) لمزيد من الشرح والتفسير لعلاقة صورة الآخر برواية المنفى العربية، انظر: محمد الشحات: **سرديات بديلة**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن ـ عمّان، ٢٠١٨، ١٧٦ - ١٨٣.

٢-٢

تـتمثّل المَهمّة الجديدة التي دَّشن لها الفيلسوف الفرنسي الجنسية، الليتواني الأصل، إيمانويل ليفيناس (Emmanuel Levinas 1906-1995)، تحديدًا، في ضرورة تغيير نظرتنا إلى «الآخر»، وفي مراجعة فهمنا لذواتنا وإعادة طرحنا مفهوم الهوية طرحا تاريخيا؛ أي ضرورة أن نتخّذ موقفا صارما، هو أقرب إلى القطيعة الإبستمولوجية، مع كل مفهوم مفارق وميتافيزيقي وثابت للهوية؛ إذ لا توجد هوية عمياء تقوم في غياب أو تغييب تام للآخر، كما أنه لم يعد من المقبول أو المعقول في عالم اليوم إقصاء الآخر أو تهميشه أو دمجه وابتلاعه في دائرة الأنا[١].

بهذا يكون «الآخر» مصدر تحرّر «الأنا» من كل أنا نهائية وحتمية، فضلا عن كونه ساحة اكتشاف وتعرّف على ميدان انتشار الأنا وتحقّقها؛ أي أن يكون الآخر وسيطَ خروج من الذات وطريقًا للعودة إليها، وكذلك مجالا لاكتشاف مناطق النقصان فيها وطريقا لامتلائها في الوقت ذاته. الآخر اكتشاف لخارطة وجود الأنا التي لا ترسمها الذات منفردةً، بل يرسمها وضع الذات ضمن نسيج متشعّب ومتعدّد من «آخرين». الآخر، باختصار، هو مشروع الأنا نفسها في عالم الوجود والتحقّق.

إن الانتقال من مرحلة «تمثّل» Realization الأنا العربيّ للآخر الغربي، ومحاولة فهمه وتحليل ملابسات الظرف الاجتماعي والثقافي والحضاري الذي كان الآخر الغربي يُنتِج فيه مقولاته وأدواته وتقنياته، إلى مرحلة «تمثيلـ(ـه)» Representation

---

(١) يقول ليفنياس: «إن اكتشاف الآخر هو أهم ما عرفه الإنسان لأنه تعرّف على حقيقة لا تحوزها الأنا أو الذات بلغة الفلسفة، وإدراك لكائن مماثل يحتل مساحة وجود لا يمكن للأنا أن تتمدد في فضائها. الآخر هو اللا ـ أنا الذي يحدّها ويعرّفها، إنه مدى الحياة المتنوعة وصور الوجود المتعددة، وحقل إمكانات خصبة ومحطة توليد خيارات لا متناهية». نقلًا عن: عصام عبد الله: الآخر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ص ١٠-١١

سرديًا وثقافيًا هو انتقال من مرحلة الاحتكاك الحضاري بالآخر التي قامت على أكتاف كتّاب النهضة العربية منذ القرن التاسع عشر إلى مرحلة إدراك وتحليل المشهد الثقافي الراهن الذي يمكن أن يرصد فيه الباحث أشكالًا مختلفة من الوعي بالآخر ومحاولات عدّة تسعى إلى تمثيله ثقافيًا وفنيًا، بقدر غير قليل من الموضوعية، بعيدًا عن تنميطه أو قولبته أو إلقاء التّهم والأوصاف والعبارات الجاهزة سلفًا عليه.

ثالثا: صورة العربيّ في سرديّات الآخر:

٣-١

كما يذكر محمد مشبال، في مقدمته المهمّة لترجمة كتاب طوني موريسون «صورة الآخر في الخيال الأدبي»[١]، فإنه قد صدرت ثلاثة كتب اشتغلت على جملة من الأفكار المتقاطعة؛ اثنان منها صدرا بالإنجليزية والثالث صدر بالعربية، تتناول جميعها علاقة السرد الروائي بالآخر الأجنبي أو المستعمِر أو الزنجي، كما أن ثلاثتها تسعى إلى هدف واحد تقريبا على الرغم من اختلاف أدواتها المنهجية، يتمثّل في الرغبة في تحقيق التواصل ولمّ شمل الشعوب والأعراق بواسطة إعادة فحص الموروثات الثقافية المتورّطة في التجربة التاريخية الإمبريالية التي تنطوي بالضرورة على نظرة دونيّة وإقصائية للسود والملوّنين. هذه الكتب هي وفق الترتيب الكرونولوجي: «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٢) لإدوارد سعيد، و«اللعب في الظلام: البياض والخيال الأدبي» لطوني موريسون (١٩٩٣)، و«بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» (١٩٩٤) لمحمد أنقار الذي نحن بصدد مناقشته في هذه القراءة.

في هذا السياق، يمكن أن نضيف إلى ما ذكره مشبال كتابًا نقديًا متأخّرًا، ومهمًّا،

---

(١) راجع: طوني موريسون: **صورة الآخر في الخيال الأدبي**، ترجمة وتقديم: محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، عمّان ـ الأردن، ٢٠١٨، ص: ٧- ٣٩.

يحفر في المجرى المعرفي ذاته؛ هو كتاب (صورة العربيّ في سرديّات أمريكا اللاتينية) للكاتب والباحث الكوبيّ ريجوبيرتو إرنانديث باريديس [1] RigobertoParedes؛ وذلك بوصفه كتابًا يسعى إلى التقاط مفردات صورة نصّية متناثرة بالأساس في سرديّات أمريكا اللاتينية ومرويّاتها؛ أقصد صورة العربيّ، من حيث هي تمثيل ثقافي تتشكّل مفرداته وشظاياه وحدوده على تخوم خطاب روائي غير عربيّ تشكّل هناك فيما وراء المحيطات والجبال وغابات القارة البعيدة المعروفة باسم أمريكا اللاتينية التي كثيرًا ما انبهرنا بكتّابها ومنجزها السرديّ الذي اخترق أغلب اللغات الحية بفعل عمليات الترجمة والتبادل الثقافي. يحاول البروفيسور الكوبي المتخصّص في الشئون العربية، ريجوبيرتو باريديس، في كتابه المشار إليه آنفًا، تتبّع أثر العرب في تشكيل ملامح ذلك التيّار الفنّي الذي عُرِف لاحقًا باسم «الواقعية السحرية Magic Realism». ففي هذا الكتاب، يرصد المؤلف موجات التحوّل الثقافي الحادّ التي عصفت بدول أمريكا اللاتينية؛ أقصد بذلك التحول الذي ترك بصمته، ونكهته المائزة، في أدب هذه القارة (التي تضمّ دولا عدّة، مثل: البرازيل، الأرجنتين، المكسيك، كوبا، تشيلي، بيرو، .. وغيرها)، وساهم في نشوء أحد أهم التيارات الأدبية التي ظهرت في القرن العشرين، وذلك من خلال تحليله نماذج سردية عدّة من أعمال الكُتّاب الأكثر تأثيرًا في المشهد الأدبي العالمي، ممّن نال بعضهم جائزة نوبل في الآداب وغيرها من الجوائز العالمية المرموقة، من أمثال جابرييل جارثيا ماركيز، خورخي لويس بورخس، جورجي أمادو، إيزابيل الليندي، بحيث تتبّع الكاتب في كل سرديّة من هذه السرديّات ظهور «شخصية العربيّ» - مثلما فعل أنقار في كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» - التي بدأت في البزوغ، بالتزامن مع حضور صورة المهاجر الجديد القادم إلى المجتمع الأمريكي

(١) راجع: ريجوبيرتو إرنانديث باريديس: **صورة العربيّ في سرديّات أمريكا اللاتينية**، ترجمة: أحمد عبد اللطيف، مراجعة: علي المنوفي، مشروع «كلمة»، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠١٥م.

لاتيني، بدءًا من عمله بائعًا جوّالًا، أو متنقّلًا بين البلدان والقرى والمدن، مرورًا بالعمل في التجارة المستقرة، ثم طموحات الأجيال التالية من المهاجرين في العمل الأكاديمي والوصول حتى إلى مرتبة أساتذة الجامعات. هكذا، يتطرّق الكتاب إلى البحث عن أسلاف (عرب) للواقعية السحرية، أسهموا بوضوح في تأسيس هذا التيار، لكنهم لم يحظوا بالشهرة الكافية التي تعادل تأثيرهم، ولعل أبرزهم الروائي الكولومبي لويس فياض ذو الأصل العربي الذي ينتمي إلى الجيل الثاني من المهاجرين الذين استوطنوا أمريكا اللاتينية.

٣-٢

كان للحضور العربي في دول أمريكا اللاتينية أكثر من مظهر، بحيث طال تأثير الثقافة العربية أراضيَ وبلدانًا كثيرةً؛ منها كوبا مثلا، وذلك عبر طرق مختلفة، بعضها مباشر وبعضها الآخر غير مباشر، وعبر عناصر متعددة، مثل دخول الموريسكيين، والعمارة المدجّنة، والبصمة العربية في اللغة القشتالية، فضلا عن عوامل أخرى. لكنّ الحضور الأكبر لشخصية العربيّ في قارة أمريكا اللاتينية كان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حيث ارتبط ذلك تحديدًا بعمليات الترحال الحاصلة في القرنين التاسع عشر والعشرين، والتي بدأت في بعض مناطق (يقصد المؤلف ـ هنا ـ دولًا بعينها هي: لبنان، فلسطين، سوريا، مصر) كانت واقعةً تحت سلطة الإمبراطورية التركية العثمانية التي بمجرد اختفائها ازدادت حالات الهجرة والنزوح منها إلى مجتمعات نصف الكرة الأمريكية. هكذا، ينهض كتاب ريجوبيرتو باريديس «صورة العربي في سرديات أمريكا اللاتينية» على تتبّع وتحليل صورة الوافدين العرب في السرد الأمريكي اللاتيني، وهو موضوع نادرًا ما تناوله الباحثون والمتخصّصون، على حد وصفه هو، غير أن أحد هؤلاء القلائل المعنيّين بالأمر كان المؤلف التشيلي سيرخيو ماثياس الذي قام بدراسات حول هذا الموضوع، بل لعلّه الوحيد حتى هذه اللحظة الذي قدّم نتائج ملموسة فيما يخص

هذا الفرع؛ إذ كان يرى أن الروائيين قد تناولوا شخصية العربي في أعمالهم السردية؛ لأنه يمثل وجهًا آخر للواقع الأمريكي اللاتيني ولتنوّعه العرقي. ورغم ذلك، فالمؤلف التشيلي «لم يتناول الموضوع بصورة جامعة ولا بالدقة التي يستحقها»[1]. وهذا هو هدف باريديس الذي نصّ عليه المؤلف بوضوح ومباشرة[2].

يرجع السبب في وجود روايات أو قصص ترسم، بطريقة أو بأخرى، صورة العربيّ في قارة أمريكا اللاتينية، إلى الخلفية التاريخية القريبة الخاصة بعمليات الهجرة والنزوح التي لا تزال تحدث إلى وقت قريب جدا (خصوصًا بعد اندلاع ثورات الربيع العربي وسلسلة انتفاضاته المتلاحقة من ٢٠١١م)، وذلك لأن أبطال هذه العملية الثقافية المتصلة بقضية الهجرة والاستقرار والتكامل والاستيعاب هم مواطنون يتحدثون العربية نازحون من الشرق الأوسط، وهي قضية قد درسها مؤرخون وأنثروبولوجيون ومتخصصون في العلوم الاجتماعية وأكاديميون من مجالات أخرى. فضلًا عن ذلك، فقد استطاع الكُتّاب والأدباء استعادة صور خاصة بهم، عايشوها، بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي صور متواترة يظهر فيها بائع جوّال يُسمّى «عربي» أو طبيب لُقِّب باسم «عربيّ»، كأن نجد في بعض السرديّات أو المرويّات الأمريكي لاتينية شخصيات تحمل أسماء ذات صبغة عربية أو أصل عربي ـ ولو على سبيل الهُجْنة ـ من قبيل: «سانتياجو نصّار، ابن رجل عربي وامرأة كولومبية»، أو «ناثيب سعد، سوري يحمل الجنسية البرازيلية»، جنبا إلى جنب حضور بعض الشخصيات بصفاتها العامة مثل «التركيّ»

---

(١) ريجوبيرتو إرنانديث باريديس: **صورة العربيّ في سرديّات أمريكا اللاتينية**، ص ١٢.

(٢) يعلن المؤلف عن ذلك قائلاً: «دراسة صورة الوافد الشرقيّ كفرد، وليس أي مظاهر أخرى للثقافة العربية الرحبة الحاضرة في أدبنا. ومن ناحية أخرى، علينا أن نوضح أن الكتاب يتناول بالأساس السرد (رواية وقصة)، وفي صفحات قليلة فقط سنحلل الحضور العربي في الشعر لتناول ديوان مكتوب على طريقة يوميات الهجرة». انظر: ريجوبيرتو إرنانديث باريديس: **صورة العربيّ في سرديّات أمريكا اللاتينية**، ص ١٢.

أو «السوريّ» أو «العربيّ»، وهي الأسماء الشائعة التي أطلقها السكان المحليون في أمريكا اللاتينية على الوافدين العرب الذين جاؤوا إليهم من الشرق الأوسط. ومن اللافت للانتباه في هذا السياق، الإشارة إلى بقاء كلمة «مورو» باعتبارها رمزًا أطلقه الكوبيون بشكل أخوي على المهاجرين العرب[1]. في هذا السياق، شارك العرب بشكل كبير في رسم طبيعة هذه التحولات الاقتصادية، واستطاع بعض التجّار العرب الكبار الوصول إلى منابع الإنتاج فتحوّلوا إلى مستوردين. هكذا، يصف جارثيا أوستا خطوات الانتقال من صفة الوافد إلى التكامل والاستيعاب خلال مائة عام، وهو أكبر من مجرد عدد رمزي خلّده جارثيا ماركيز في رواياته، حيث استمرت عملية الهجرة العربية إلى أمريكا اللاتينية لمدة قرن على وجه التقريب[2].

---

(١) في فضاء كتاب باريديس، ثمة روائيّون ليسوا من أصل عربي، مثل كتّاب أمريكا اللاتينية الكلاسيكيين (ج. ج. ماركيز، ج. ل. بورخيس، ج. أمادو، إ. الليندي، .. إلخ)، وآخرون منحدرون من الجيل الأول والثاني من مهاجري العالم العربي، مثل الكولومبي لويس فياض، أو التشيلي والتر غريب، أولئك الذين كتبوا روايات ذات موضوعات، أو ثيمات، متقاربة كثيرا، تناولوا فيها ـ عبر حيل واستراتيجيات سردية وتخييلية عدّة ـ حياة الجاليات العربية في تلك البلاد، وذلك من خلال تصوير حياة عائلاتهم المهاجرة التي كانت، بالنسبة إليهم، المصدر الأول وراء خصوصية إبداعاتهم السردية ذات الصبغة العربية الواضحة.

(٢) يقول ريجوبيرتو إرنانديث باريديس: «لقد انتقل العربيّ من قيود اللغة إلى المهارة التجارية التأسيسية، ومن العزلة الأولية إلى تحويل محلّه أو مخزنه إلى محاور للحياة القروية والحضرية، ومن الخطابات إلى عائلته البعيدة ليطمئنهم بعودته إلى انصهاره في المجتمع الكولومبي النهائي، ومن التديّن المركّز إلى التفاوض الثقافي، ومن حقيبة التجارة المتجوّلة البطولية إلى المتاجر الثابتة، والمحترمة، والاستثمار في تربية الماشية والزراعة والصناعة؛ ومن تهديد المنافسين العدائي إلى الحركة الاجتماعية، وتشكيل شبكات تجارية، والوصول للسلطة القضائية الأولى بالأمّة، ومن الإبداع في صناعة الثلج والتجارة على بغلة، والسفر الإقليمي، إلى الأبحاث الجينية والتقدّم في شتى فروع الطب، وتجديد الصحافة والشعر والتصوير الفوتوغرافي، وتصميم الملابس والموسيقى القومية. مائة عام لم تكن قليلة».
ريجوبيرتو إرنانديث باريديس: **صورة العربيّ في سرديّات أمريكا اللاتينية**، ص ٢١.

رابعا: صورة المغربيّ (المورو) في مرآة الآخر الإسباني:

٤-١

لعلّ ما قام به أنقار، منذ سنوات عدّة، في كتابه التأسيسي الذي نحن بصدد مناقشته الآن، والذي كان إسهامًا عربيًا أصيلًا في حقل دراسات الصورة، أو «الصورولوجيا Imageology»، سواء كان في ذلك متأثّرًا بكتاب إدوارد سعيد «الثقافة والإمبريالية» أو طوني موريسون «اللعب في الظلام: البياض والخيال الأدبي»، أو بغيرهما، أو حتى لم يكن متأثّرًا بهذا أو ذاك، يشبه تقريبًا ما فعله ريجوبيرتو إرنانديث باريديس في كتابه الأحدث عن «صورة العربي في سرديات أمريكا اللاتينية». ولعل الجامع بينهما ـ رغم اختلاف المرجعية التاريخية لكل منهما ـ يتمثل في اهتمام أنقار برسم وتأطير وتحليل صورة العربي (المغربي على وجه التحديد أو «المورو»[(١)]) في السرديات الإسبانية في فترة الحماية التي وقعت في منتصف القرن العشرين، في الوقت الذي انشغل باريديس برسم وتأطير صورة العربي في مرويّات أمريكا اللاتينية قبل ذلك بحوالي قرن على الأقل: أي إننا بصدد صورتين أو سرديتين للعربيّ؛ إحداهما (لدى أنقار) هي صورة المغربيّ المقيم في وطنه المرسومة بعيني المستعمِر الأجنبي، والأخرى (لدى باريديس) هي صورة العربيّ النازح من بلاده والمقيم في دول أمريكا اللاتينية، وكأننا نتكلم عن عربيين، لا عن عربي واحد، أحدهما مقيم في وطنه، والآخر منفيّ أو مهاجر أو مغترب[(٢)]. وفي كلتا الحالتين سوف يبادر الآخر الإسباني أو الأمريكي لاتيني إلى رسم صورة العربيّ أو «المورو» في رواياته من منظور استشراقي منحاز إلى

---

(١) المورو في الأدب والثقافة والحياة الإسبانية ـ كما يقول محمد أنقار ـ هو كل الإمكانات الدلالية لصورة الآخر المسلم عامة والمغربي على وجه الخصوص». راجع: محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، ص ١١٨، ١٤٣.

(٢) محمد الشحات: **سرديات المنفى: دراسة في الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧**،

ثقافته وعِرقه وبني جنسه بالضرورة. وهنا بالضبط، تكمن رغبة أنقار العارمة ـ على حد وصف محمد مشبال[١] ـ في الخروج من أسر المنهج النقدي بصرامته المفرطة إلى فضاء البوح والاسترسال النقدي، باعتباره هو ذاته ـ أي أنقار ـ كان متلقّيًا مغربيًا يؤمن بضرورة تشييد أطروحة مضادة للأطروحة الاستعمارية التي جسّدتها مرويّات الحماية وما قبلها. فالرواية الإسبانية ـ كما يقول المؤلف في مواضع عدّة من كتابه ـ لم توجّه خطابها إلى متلقٍّ إسباني محايد أو متلقٍّ يقاوم الأيديولوجيا الإمبريالية؛ الأمر الذي دفعه إلى ممارسة الردّ النقدي على مثل هذه الخطابات الإبداعية أو السردية المنحازة عن طريق تدشين خطاب نقدي مضاد، يحاول قراءة النصوص الاستعمارية قراءة طباقية Contrapuntal Reading (بمصطلح إدوارد سعيد) في سياق المقاومة، أو على طريقة ما عُرف لاحقا باسم «الرد بالكتابة The Empire Writes Back» الذي أسهم فيه كل من بيل أشكروفت وجاريث جريفيث وهيلين تيفين[٢].

وعلى الرغم من هذا التقاطع المعرفي أو التواصل الثقافي الخلّاق بين أنقار وسعيد وموريسون وحتى باريديس المتأخّر عنهم نسبيًا، فإن أنقار ينتقد تحليلات إدوارد سعيد في عدم تحقّق المعيار الجمالي لديه، خصوصًا في تأويل صور الآخر في الأدب الاستعماري، سواء في كتابه «الاستشراق» أو حتى في «الثقافة والإمبريالية». وما أرى

(١) طوني موريسون: **صورة الآخر في الخيال الأدبي**، ص ٢١.

(٢) انظر:

(Ashcroft) Bill, (Griffiths) Gareth, (Tiffin) Helen: *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Rutledge, London and New York, 1989.

أو انظر ترجمته إلى العربية:

بيل أشكروفت، غاريث غريفيث، هيلين تيفين: **الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة**، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦.

أنقار إلّا متحاملًا على سعيد بعض التحامل المنهجي[١]. من هنا، فقد شكّل النقد الذي وجّهه أنقار إلى منهج إدوارد سعيد مدخلا إلى صياغة تصوراته النقدية الخاصة حول مقاربة صور المغرب والمغاربة في السرد الروائي الإسباني في فترة الحماية وما قبلها[٢].

٤-٢

يتكوّن كتاب أنقار من ثلاثة أبواب، ينقسم كل باب منها إلى ثلاثة فصول متراكبة بعضها فوق بعض. الباب الأول بعنوان «مباحث الصورة»، يتكون من فصول ثلاثة تحمل عناوين «الصورة الروائية» و«صورة الآخر في النقد المقارن» و«صورة المغرب في السرد الإسباني»، وهو باب يغلب عليه الطابع النظري باستثناء الفصل الثالث الذي يجمع بين التنظير وبعض التحليلات النصّية. والباب الثاني بعنوان «الصورة المختلّة»، يتكون من فصول ثلاثة هي «رعب أنوال» و«ثمن المجاملة» و«الحب المستحيل». أما الباب الثالث فيحمل عنوان «نحو صورة متوازنة»، يتكون من ثلاثة فصول هي «إيمان بالإنسان» و«فضاء التينة» و«الجندي المخذول». ومن يُراجع مقدمة كتاب أنقار سوف يكتشف أهدافه المتعددة (التي تمثّلت في إثارة الانتباه إلى ضرورة الاحتفاء بالصورة السردية، وتنوير مسلك من مسالك الأدب المقارن بواسطة العمل على ترسيخ مبحث «صورة الآخر»، واستشراف الأساليب والرتب الجمالية التي حِيكت بها صورة المغرب في الرواية الإسبانية خلال عهد الحماية، وأخيرا تحقيق غاية إنسانية عميقة انطلاقًا من الحقل التخييلي، بغرض كشف حالات الخلل والتوازن التخييلين الطارئين على

---

(١) ربما كان أنقار يرى في المكوّن الجمالي أو البلاغي إستراتيجية كبرى من إستراتيجيات الجهاز التحليلي للناقد، وهو تصور - في ظني - يغلب عليه الطابع البنيوي المحدود، أو الرؤية الأسلوبية الضيّقة للنص. فنصّ إدوار سعيد كان منشغلًا كثيرا بتحليل الأنساق وعلاقات القوى وصراعات الهيمنة والسلطة وتقاطعات الثقافة والإمبريالية، وتفكيك الخطابات الاستشراقية المؤدلجة التي قامت حول الشرق. وهو الأمر الذي يُنظَر إليه الآن بإعجاب بالغ بوصفه أحد أهم الركائز المؤسِّسة لشيوع خطاب لنقد الثقافي في العالم.

(٢) طوني موريسون: **صورة الآخر في الخيال الأدبي**، ص ٢٠.

الصورة المغربية في قسم من الموروث الإسباني)[١]. وعلى الرغم من تعدّد أهداف الكتاب، كما ذكرنا أعلاه، فإنه يُلاحَظ غياب الإشارة إلى منهجية الدراسة بوضوح وقَصديّة، رغم أنه يمكن للباحث استنتاج أو استقراء هذه المنهجية عبر عدد من الإستراتيجيات وطرائق التحليل والتأويل المستخدمة في مرجعيّات البحث، وهي في غالبيتها تنتمي إلى حقل الدراسة الأسلوبية البنيوية التي تمتاح من أدوات النقد الأدبي بصفة عامة[٢]، مستعينة ببعض الجهود الظاهراتية على طريقة جاستون باشلار[٣] من جهة أولى، (خصوصًا في دراسته الصورة الشعرية عبر مكوّنيها الأثيرين: «الدينامية» و«التوتّر الدرامي»)، ونقد مشروعي كل من ستيفن أولمان[٤] (عن «بلاغة الصورة») وولفجانج إيزر (عن «ارتباط الصورة بوظيفة التصور أو التمثّل لدى القارئ»)[٥]. بيد أن إحدى وظائف النقد التي توخّاها كتاب أنقار، ومن ورائه المؤلف بالضرورة، هو تفكيك المغالطات الاستعمارية في السرد الإسباني عبر تحليل البناء الفني لعدد كبير من الروايات، وبيان ما تنطوي عليه من خلل وسوء التركيب الفنّي. الملاحظ إجمالًا كذلك أن تحليل أنقار للرواية الاستعمارية الإسبانية قد كشف عن ـ أو عرّى ـ هيمنة الأيديولوجيا العِرقية على امتثال الروائيين الإسبان لجماليات السرد الروائي، مستخدمًا في ذلك مصطلحات من قبيل «التوتر الدرامي»، «الاتساق»، «الدرامية»، «المجاز الوظيفي»، «استثمار مكونات الفضاء».. وغيرها[٦]. عند بلوغ هذه النقطة، فإن ثمة

---

(١) محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص ٩ - ١٢.

(٢) طوني موريسون: **صورة الآخر في الخيال الأدبي**، ص ٢٨. ومن الجدير بالذكر أن مشبال يصف كتاب طوني موريسون قائلا: «لا يوجد في كتابها منهج نقدي محدد، بقدر ما توجد مساحة من الإبداع النقدي» (ص ٣٢).

(٣) محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص ٢٦.

(٤) **المرجع السابق**، ص ٦١

(٥) **نفسه**، ص ٦٢.

(٦) راجع: طوني موريسون: **صورة الآخر في الخيال الأدبي**، ص ٢٣.

سؤالًا «استنكاريا» مهمًّا سوف يطرحه محمد مشبال على كتاب أنقار؛ مؤدّاه ما يلي:

«لقد أظهرت مقاربة محمد أنقار النقدية أن الأطروحة الاستعمارية في الرواية الإسبانية في فترة الحماية، يمكن فحصها وإثبات تأثيراتها السلبية في أهم ما تقوم به الرواية؛ أي تركيبها الجمالي ونسيجها التصويري. وبذلك تصبح سمة «الاستعمارية» مرادفة لسمة الاختلال والضعف الفنيين. فهل يعني هذا الاستنتاج أن الباحث يساوي بين تبنّي الأطروحة الاستعمارية وبين رداءة الرواية فنيا؟»[1].

وعلى الرغم من وجاهة السؤال الذي يطرحه مشبال على كتاب أنقار، فإن بعض الإشارات أو الاقتباسات المتناثرة في ثنايا الكتاب قد تتكفّل بالردّ عليه ولو جزئيا؛ أقصد تعامل مؤلف الكتاب مع بعض الروايات الكلاسية المؤثرة في تاريخ السرد العالمي مثل «دون كيخوته» لميجيل دي ثربانتس؛ لتصبح جزءًا من مدوّنة الباحث الروائية في تحليل صورة المورو من وجهة نظر الثقافة الإسبانية[2]، فضلاً عن تعامله الفني المتقصّي ـ والكَمّي/ الإحصائي في بعض الأحيان ـ مع عدد غير قليل من الروايات العالقة بالذاكرة الإسبانية، وتحديدًا تلك الروايات المنشغلة برصد ثيمة «المورو»، كما ورد في روايات من قبيل «أنوال» لفرانثيسكو كامبا، و«كلب رومي» لفيكتور ألبنيز، و«إيمان» لرامون سندر. وقد تعاملت الروايات الثلاث سرديا وثقافيا مع ثيمة «المورو»، عبر تمثيلها أو تناولها ثيمة الحرب التي استلهمت معركة «أنوال» الشهيرة في تلك الحقبة الزمنية. ومن جهة مقابلة[3]، يُرجع أنقار سبب توافر عدد كبير من روايات الحماية التي جسّدت وقائع هذه الحرب إلى هول المعركة ذاتها، وما انطوت عليه من أحداث، وتصميم الريفيين على الانتصار، والهزيمة التي مُنيت بها الجيوش

---

(١) طوني موريسون: **المرجع السابق**، ص ٢٥.

(٢) محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص ١٤٠.

(٣) محمد أنقار: **المرجع السابق**، ١٨١. ولمزيد من التفصيلات حول طرائق تناول هذه الروايات الثلاث لمعركة أنوال، يمكن الرجوع إلى صفحات: ١٨٣، ٢١٠، ٣١٥.

الإسبانية في الأرواح والعتاد، وما ترتّب على ذلك كله من تغيير في الإستراتيجية لدى كلا الطرفين؛ المستعمِر Colonizer والمستعمَر Colonized.

٤-٣

أنتج كتاب أنقار عددًا من المفاهيم والمقولات الثقافية التي اشتغلت عليها فصوله ومباحثه، وهي مقولات تمثل-عند التحليل النهائي-المرجعية الثقافية للمؤلف/ الناقد/ المغربيّ. وعلى الرغم مما قد يُؤخذ على كتاب «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» لمحمد أنقار من مآخذ أو ملاحظات قابلة للنقاش والمساءلة أو النقض والتفكيك، هنا أو هناك، فإنه سوف يظل بالفعل واحدًا من الكتب المعرفية التأسيسية العربية في مجال دراسات الصورة الروائية، هذا إن لم يكن الكتاب الأكثر تأثيرًا وريادة في هذا الحقل المعرفي منذ ظهوره في التسعينيات. فضلًا عن ذلك، فإنه يُحسب للكتابِ، ومن ورائه المؤلف بالضرورة، تجنّبه «خطأ» قراءة الصورة في الرواية انطلاقا من مرجعيات أو موروثات الصورة الشعرية، سواء لدى ستيفن أولمان أو جاستون باشلار أو غيرهما، رغم كونه قد أفاد من هؤلاء جميعا بدرجات متباينة. بيد أنه قد تتبّع مفهوم «الصورة الروائية» منذ هنري جيمس وبيرسي لوبوك حتى ميخائيل باختين وآخرين ممن تعرّضوا لهذا الطرح (البلاغي/ النوعي) الذي ينطلق بالأساس من خصوصية جنس الرواية(١).

(١) يمكن تتبّع المرجعيات الثقافية لمحمد أنقار من خلال النظر إلى قائمة مراجع مقاله المهمّ الذي نشرته له مجلة «فصول»، قبل عام تقريبا على صدور كتابه «بناء الصورة...». ففي هذا المقال الذي يجمع بين المقاربة النظرية والممارسة التطبيقية، يستعين أنقار بأفكار هنري جيمس وبرسي ولوبوك وباشلار وباختين وغيرهم، ودمجها ببعض المفاهيم البلاغية لدى جيرار جينيت وآخرين. أقصد حضور تلك الرغبة الباكرة في مقاربة مبحث «الصورة في الرواية» مقاربة نوعيّة ذات نزوع بلاغي يدين في مرجعيته لأدبيات وتقنيات ومرجعيات فن الرواية وحده، وليس الشعر. وهنا بالضبط، تكمن فرادة هذا البحث. راجع: محمد أنقار: الصورة الروائية بين النقد والإبداع، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣، ص ٣٥- ٥٥.

من هنا، جاء اشتغال الباحث على مصطلحي «الصورة الروائية» و«صورة الآخر» لا بوصفهما غايتين نهائيتين للتحليل والنقد، بل بوصفهما وسيلتين أو إستراتيجيتين معياريتين لفحص الصورة السردية المغربية في رواية الحماية الإسبانية، من خلال دراسة أساليب الصياغة والمجاز وتواتر التشبيهات والاستعارات والكنايات والرموز، وربطها جميعا بمعايير (أو مفاهيم) ذات صبغة معيارية غالبا مثل: «التوتّر» و«الدرامية» و«التكثيف» و«الدينامية» و«الصور الذهنية» .. إلخ.

من جهة مقابلة، يمكن التوقف قليلًا عند بعض المقولات ذات المرجعية الثقافية التي أنتجها الكتاب؛ من قبيل مفهوم «الاختلال»، ومفهوم «التوازن»، وهما مفهومان ينطويان على مرجعية بنيوية تتصل بطبيعة الأسلوب والصورة والإيقاع النصّي العام. وعلى الرغم من احتراز أنقار في أكثر من موضع في كتابه، وبإلحاح بلغ صفحات الخاتمة[1]، من إمكان النظر إلى سمة «الاختلال» بوصفها نعتًا مجّانيًا يمكن تعميمه على عدد كبير من الروايات الإسبانية، بل هو - من وجهة نظره وحده على الأقل، وسوف نختلف معه جزئيا في هذه النقطة - استنتاج تكويني أفرزته التراكيب والبنيات السردية وأساليب الصياغات وطبيعة الإستراتيجيات البلاغية التي وظّفها الروائيون في نصوصهم. ثم نرى المؤلف يعزّز احترازه السابق بالاستشهاد بالمزيد من الأمثلة على صورة المغربي (أو «المورو») التي شكّلتها روايات تلك الحقبة؛ أقصد استشهاده أو احتجاجه بكون المغاربة - أو «صورة المغاربة» في السرد الإسباني - قد رُصِدوا في لوحات سردية مُهينة ومتناقضة، فهم غادرون وعبيد، بينما رُسم الإسبان من موقع مغاير يتصل بثبات القيم وثبات الشخصية، حتى إن أنقار يقول بوضوح ومباشرة: «باختصار فقد تنكّب الكُتّاب [الإسبان] عن استلهام النماذج الإنسانية المتسقة التكوين»[2]. أما فيما

---

(١) محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص ٣٩٥.

(٢) محمد أنقار: **المرجع السابق**، ص ٣٩٥.

يتصل بمفهوم «التوازن» فقد أنصف المؤلف بعض الصور السردية التي أوردها بعض الروائيين الإسبان في نصوصهم، وإن كانت في النهاية لا تخلو من وجود بعض الثوابت الاستعمارية اللافتة للنظر، وعدم منح الشخصيات المغربية الحرية الكافية في التحدث والبوح والقيام بأدوارها السردية المنوطة بها. يأتي قبل هذه المفاهيم أو المقولات الثقافية التي كانت المنطلق الفعلي لدراسة أنقار رغبةُ المؤلف ذاته في تغيير الصورة العربية لدى الشخصية الإسبانية، بهدف تحقيق صيغة رفيعة من التسامح الإنساني[1]، على طريقة الدعوة التي نادى بها بيشوا، وأوردناها سلفا في بداية هذه القراءة، التي تنظر إلى دراسات الأدب المقارن بوصفها جسرًا بين الثقافات والحضارات والشعوب. أخيرًا، يبقى القول إن رغبة أنقار في تدشين ملحق (مورفولوجيا رواية الحماية الإسبانية[2]) هو انعكاس لرغبة بنيوية كامنة في وعيه، تهدف إلى تحديد أو اختزال أو حصر أنماط هذه الرواية الممتدة، ولو على سبيل محاكاة نموذج فلاديمير بروب -Vla dimir Propp (1895- 1970) الذي كان مهووسًا بحصر موتيفات الحكايات الشعبية، لا في بلده (روسيا) فقط، بل في كل بلدان العالم.

وفي نهاية المطاف، لا يسعنا سوى القول إن كتاب محمد أنقار «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية» قد حقّق جملة أهدافه التي ساقها في المقدمة، والتي ذكرناها آنفًا، ممثّلة في إثارة الانتباه إلى ضرورة الاحتفاء بالصورة السردية، وتنوير مسلك من مسالك الأدب المقارن بواسطة العمل على ترسيخ

---

(١) محمد أنقار:نفسه، ص ٣٩٧.

(٢) يُحاكي أنقار ـ في تصوري ـ نموذج بروب في حصر ثيمات/ موتيفات الحكاية الشعبية؛ فيختزل الرواية الإسبانية في الأفعال السردية الآتية: (التمهيد: الفضاء/ العبور/ الوظيفة/ ردود الفعل على الإقامة/ وسائط التواصل مع المحيط الجديد/ وسائط التعرف إلى العشيقة/ الغرام/ اللقاء بين العاشقين/ عراقيل في وجه الغرام/ مصير الغرام). انظر: محمد أنقار: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، ص ٣٩٨- ٤٠٩.

مبحث «صورة الآخر»، واستشراف الأساليب والرتب الجمالية التي حِيكت بها صورة المغرب في الرواية الإسبانية خلال عهد الحماية، وأخيرا تحقيق غاية إنسانية عميقة انطلاقًا من الحقل التخييلي؛ وذلك بغرض كشف حالات الخلل والتوازن التخييلين الطارئين على الصورة المغربية في قسم من الموروث الإسباني. وبغضّ النظر عن سقوط الكتاب في تكرار بعض الأمثلة النصّية في أكثر من موضع، أو استجابته لاستطرادات أسلوبية تمتاح من لغة إنشائية في بعض الأحيان، أو ولعه بضرب الكثير من الأمثلة الواضحة المباشرة في دلالاتها التي لم تستطع رؤية حالات التوازن في الخلل أو استبطان حالات الخلل في التوازن، بما يعكس تلك الرؤية الحدّية الثابتة لدى المؤلف، فقد استطاع كتاب «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية» تدشين مباحثه وأفكاره في مسار النقد الأدبي الحديث والدراسات السردية والدراسات المقارنة التي أثّرت كثيرا في توجّه الكثير من الباحثين العرب اللاحقين المهتمّين بموضوع الصورة السردية أو الصورة الروائية. باختصار، لقد أمسى كتاب الباحث والناقد المغربيّ محمد أنقار «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية» (الصادر في طبعته الأولى عام ١٩٩٤) مرجعًا مُهِمًّا للباحثين العرب المعاصرين في مجال «دراسات الصورة» التي تُعنَى برصد وتحليل تمثيلات المستعمَرين في مرآة المستعمِرين.

المصادر والمراجع

المصادر:

- محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صور ة المغرب في الرواية الإسبانية، منشورات باب الحكمة، المغرب، ط٢، ٢٠١٦.
- محمد أنقار: الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الحادي عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣، ص.٣٥-٥٥.

المراجع:

- أمينة رشيد، الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مجلة فصول، عدد (الأدب المقارن)، الجزء الأول، المجلد الثالث، العدد الثالث، أبريل ـ مايو ـ يولية ١٩٨٣،
- ريجوبيرتو إرنانديث باريديس: **صورة العربيّ في سرديّات أمريكا اللاتينية**، ترجمة: أحمد عبد اللطيف، مراجعة: علي المنوفي، مشروع «كلمة»، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠١٥م.
- سيد البحراوي: المدخل الاجتماعي للأدب: من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتماعي الشامل، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠٠١،
- شرف الدين ماجدولين: **الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، قراءة في التجليات النصية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦أ
- طوني موريسون: صورة الآخر في الخيال الأدبي، ترجمة وتقديم: محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، عمّان ـ الأردن، ٢٠١٨.

- كلود بيشوا وأندريه م. روسو: **الأدب المقارن**، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٨.

- محمد الشحات: **سرديات بديلة**، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن - عمّان، ٢٠١٨.

- عصام عبد الله: **الآخر**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨،

- (Ashcroft) Bill, (Griffiths) Gareth, (Tiffin) Helen: *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Rutledge, London and New York, ١٩٨٩.

أو انظر ترجمته إلى العربية:

- بيل أشكروفت، غاريث غريفيث، هيلين تيفين: **الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة**، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٦.

«صورة الآخر» صورة روائية

مصطفى الورياغلي

اشتغل محمد أنقار في أطروحته الأساس، في كتابه «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية»[1]، على موضوع صورة الآخر، والمتمثلة في صورة المغربي في الرواية الإسبانية، وقادته ضرورات البحث المنهجية إلى الخوض في طبيعة التصوير الروائي عمومًا، من حيث حدوده، وخصائصه، ومكوناته وسماته. وقد انتهى به البحث والتأمل إلى نحت مفهوم «الصورة الروائية»، واعتبره معيارًا نقديًا وجماليًا، من شأنه أن يجدي في مقاربة صورة الآخر وتقويمها. ولم يقصر الناقد اشتغال مفهوم «الصورة الروائية» على موضوع صورة الآخر، بل كان شديد الاقتناع بالدور الإيجابي، الذي يمكن أن يضطلع به تشغيل ذلك المفهوم، في شتى مجالات التصوير الروائي وفي مختلف مستوياته.

ويهمنا في هذه الدراسة أن نختبر مدى ملاءمة مفهوم الصورة الروائية، كما طرحه محمد أنقار في أعماله، لمقاربة أبعاد صورة الآخر وتقويمها، ونروم من ذلك الكشفَ عن حدود الصورة الروائية ذاتها، في علاقتها بمكونات العمل الروائي الجمالية والتداولية. إن المقابلة بين «الصورة الروائية» باعتبارها معيارًا نقديًا، وبين «صورة الآخر» باعتبارها مبحثًا أساسًا من مباحث الأدب المقارن، ومحورًا مهمًا في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، من شأنها أن تثير إشكال المرجع في العمل الأدبي عمومًا، وفي العمل الروائي

---

(١) مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

على وجه التخصيص؛ فقد ارتبط مبحث صورة الآخر بسياق نقدي وفكري لا يمكن إغفال بعده التاريخي والسياسي وطابعه الحواري والحجاجي.

الصورة الروائية عند محمد أنقار

لم ينشغل محمد أنقار، عند تحديده لمفهوم الصورة الروائية، بسؤال الماهية لأنه سؤال يقود إلى متاهات تنظيرية، يصعب الفكاك من تفريعاتها وتعدد أبعادها، حيث إن الصورة ذات طبيعة زئبقية تتمرد على كل تعريف، وتسخر من كل الحدود، ويتداخل في تحديدها اللغويُّ والذهنيُّ والبلاغيُّ والفلسفيُّ والأجناسيُّ والتداوليُّ الخ. ومن ثمَّ سلك الناقدُ استراتيجية مغايرة في مقاربة الصورة الروائية؛ فتساءل عن ماهية «المقومات التي قد تجعل اثنين يتفقان على إمكانية وسم عبارة أو مجموعة من العبارات بـ«الروائية»، تمييزًا لها عن الصورة الشعرية أو المسرحية أو القصصية. وفي هذا السياق [يضيف محمد أنقار] يحق لنا أن نسأل: كيف تتشكل الصورة الروائية؟ ومتى تتحول مجموعة من الكلمات في نص سردي إلى صورة روائية؟».(١)

إن تعويض سؤال الماهية المطلقة للصورة الفنية أو الأدبية بسؤال كيفية تَشَكُّل الصورة داخل جنس أدبي محدد (وهو هنا الرواية)، يُشرع أمام الدارس إمكانية صياغة تعريف وظيفيٍّ للصورة يمتلك الملاءمة والكفاية في الوصف، والقدرة على التفسير؛ إن الصورة الروائية، في منظور محمد أنقار، ليست «تكوينًا متحققًا خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود ممتزج عضويًا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي. والصورة دينامية بطبعها ومساهمة في ضمان دينامية النص الروائي. كما أنها توتر وامتداد وتفاعل بين مختلف

(١) محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية. ص ٢١.

أنماط الصور الكثيفة والمباشرة والجزئية والكلية. وهذا الطابع التكويني الداخلي لا يلغي قيام جدل وتعارض بين الصورة وما هو خارجي عنها، عندما تنخرط في لعبة تداولية غير متكافئة مع الخبر والواقع والتاريخ.».[١]

وقد أشرتُ في كتابي عن «الصورة الروائية»[٢] إلى أن الناقد قد توخى وضع حدود للصورة الروائية تتدرج من العام إلى الخاص؛ من الحدود العامة المشتركة بين مطلق الصورة إلى الحدود الخاصة بالصورة باعتبار انتمائها الجنسي والنصي. ويمكن تشخيص حدود الصورة الروائية عند محمد أنقار عن طريق المقابلة من جهة بين ما تشترك فيه الصورة الروائية مع مطلق الصور الفنية من قبيل الحسية، والطابع الخيالي، والتموضع بين الواقع الخارجي وذهن المتلقي، ومن جهة أخرى بين ما تتميز به الصورة الروائية، باعتبار انتمائها إلى جنس أدبي محدد (الرواية)، من قبيل إذعان العبارة اللغوية لماهية الحكي أو السرد من حيث الانطلاق والتوالي والتسلسل والترابط والامتداد، وإذعان العبارة اللغوية للمكونات النصية كالتوتر والإيقاع والتكثيف والدينامية، ودخول العبارة اللغوية في وشيج مندغم مع باقي مكونات الحكي من شخصيات ومشاهد ووقائع وفضاء وتشويق وحوافز.

ويضيق فضاء هذا المقال عن الإفاضة في تفاصيل تنظير الناقد لمفهوم الصورة الروائية، وما يثيره ذلك التنظير من قضايا ومحاور نقدية شديدة الأهمية، لذا سنركز فيما يلي على ثلاثة محاور فحسب، لما لها من ارتباط وثيق ومباشر بمفهوم صورة الآخر؛ وأقصد بها محور علاقة الصورة بالواقع، ومحور الصورة الروائية والموضوع، ومحور الصورة والشخصية الروائية.

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة/ دار الأمان، الرباط، ٢٠١٢، ص١٤٦.

إن الصورة الروائية، في نظر الباحث، لا تحيل إلا على واقع نصي وذهني أي «واقع ورقي»، وأما الواقع العيني فليس إلا المادة الخام التي يعيد خلقها الكاتب الروائي بواسطة تشكيل سياقي جمالي تتداخل ضمنه جملة من المكونات والسمات وتتفاعل قصد إنتاج صورة روائية؛ فالصورة الفنية» تجريد جمالي لبعض سمات الواقع، ولكنها ليست ترديدا دقيقا له ونسخة طبق الأصل منه، ولا يمكن أن تكون كذلك»[1].

ينطوي تصور الناقد لطبيعة العلاقة بين الصورة الفنية والواقع على وعي نقدي عميق يصبو إلى إعادة الاعتبار إلى الصورة الفنية باعتبارها نشاطا إبداعيا إنسانيا وإدراكا جماليا للواقع بواسطة عوالم تخييلية يصوغها المبدع وفق أصول فنية معينة. ومن ثم تصبح الصورة الفنية خلقا جماليا وإنتاجا ديناميا لواقع متخيل، وليس مجرد «نسخ» أو «انعكاس» سلبي لواقع مرجعي يشكل «نموذجا» يحتذيه الكاتب وينقله «حرفيا» وبـ«أمانة». إن هذا التصور ينبني على تقويم إيجابي للمتخيل الإنساني، وإيمان بقدرته الفائقة على سبر أعماق الإنسان والرقي بمداركه ومشاعره. فالصورة ليست ظلا للواقع، ولا تقل قيمة عن الإدراك المنطقي المعقلن للواقع؛ إنها تشكل رؤية للعالم وسبيلا متميزا لإدراكه، سلكه الإنسان دوما بشكل مواز لسبيل الإدراك المنطقي، بل قد يكون سبيل الصورة والمتخيل أقدم وألصق بطبيعة الإنسان من سبيل العقل والمنطق.

أما بالنسبة إلى علاقة الصورة الروائية بالموضوع، فإن الناقد محمد أنقار وضع ثلاثة شروط لا بد من توافرها ليصبح موضوعٌ ما صورة روائية؛ الوظيفية، والاندغام في سياق معين، وأن يتحقق ذلك الاندغام بوساطة شبكة من المكونات. إن الموضوع وفق الناقد «يتحول إلى صورة عندما يصبح وظيفيًا في سياق ما بواسطة شبكة المكونات»[2].

(١) محمد أنقار، بناء الصورة، ص٢٢.

(٢) محمد أنقار، بناء الصورة الاستعمارية، ص ٢٣

ولا ينفصل عملُ تلك الشروط الثلاثة ولا يتجزأ؛ إن عملها يتم في تلاحم وتعالق تامين؛ فشرط الوظيفية يعني أن حضور موضوع في نص روائي غير كاف لاكتساب ذلك الموضوع صفة «الصورة الروائية»، بل يجب أن يحقق حضوره وظيفة بنيوية وجمالية. والوظيفة تتحقق بواسطة اشتغال ضمن سياق جنس أدبي محدد؛ فالموضوع» في مقال أو خطبة أو ريبورتاج لا ينتج بالضرورة صورًا من قبيل الصور الروائية، بل أنماطا صورية أخرى خاضعة لشروط بنائية مغايرة. بذلك يصهر الجنس الأدبيُّ الموضوعَ في تشكيل معين، ويسبغ عليه رداءه التكويني المتمايز.. [1]«. ويتحقق خضوع الموضوع لسياق جنس أدبي محدد بواسطة اشتغاله من خلال المكونات الجنسية والسمات النوعية. ويضرب الباحث مثلا بموضوع الموت: فالموت، باعتباره ظاهرة فيسيولوجية، قد يحضر في الرواية دون أن يعني ذلك بالضرورة اكتسابه صفة الصورة الروائية. إن موت الأب في رواية «دوستويفسكي» «الإخوة كرامازوف» يسمو إلى مستوى الصورة الروائية ذات البعد الإنساني لأنه يلقي بشخصيات الرواية في أتون الصراعات النفسية والروحية، ويدفعها إلى مجابهة الصعاب، ويثير «حشدا من المشاهد المتبلورة عمليا في صور روائية وطيدة الصلة بمكونات التوتر والدينامية والدرامية والإيقاع المتعدد الأصوات»[2].

إن هذه الرؤية النقدية التي يصدر عنها الناقد تقيم تمييزًا واضحًا بين «الموضوع» و«صورة الموضوع»، لأن دراسة صورة الموضوع تقتضي، في نظر الناقد، التقيّدَ بـ«منهجية تراعي الخصوصيات الجمالية لكل صورة، وزوايا النظر، وصيغ التقديم، وضبط المسافة القائمة بين الكاتب والموضوع من ناحية، وبين الراوي والموضوع من ناحية ثانية، إضافة إلى أساليب السرد، ثم سلطة السياق التكويني للنص»[3].

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٤

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤

إن هذا التمييز بين الموضوع وصورة الموضوع تنبني عليه نتائج منهجية أساس عند مقاربة صورة الآخر في الرواية؛ حيث إن تمثلات الذات عن الآخر قد تكون موضوعًا لدراسات اجتماعية أو تاريخية أو أنثروبولوجية، غير أن ما يعالجه الناقد الأدبيُّ إنما هي «صورة الآخر»، صورته الأدبية عمومًا، وصورته الروائية تخصيصًا.

أما صورة الشخصية فقد ظلت، وفق محمد أنقار، رهينة تلك الازدواجية التي تأرجحت بها في النقد بين بعديها الجمالي والاجتماعي؛ فالشخصية الروائية يُنظر إليها من جهة، باعتبارها ذات بعد تاريخي واجتماعي، يعكس عصرًا بعينه وما يسوده من علاقات اجتماعية ووضعيات وعقليات، أي إن الشخصية تكون أنموذجًا اجتماعيًا أو تاريخيًا أو سيكولوجيًا. أما في بعدها الجمالي فتعتبر الشخصية الروائية صورة تخييلية، ونسيجًا لغويًا وجماليًا.

بينما يرى الناقد أن الجمع بين القطبين الجمالي والاجتماعي يمكن أن يتحقق، ويكون ذا جدوى أكيدة في المقاربة النقدية للشخصية، بشرط أن يضطلع الدارسُ أو الناقدُ بـ«العمل على استخلاص الخيوط الإنسانية الرفيعة من نسيج الوظيفة الجمالية لصورة الشخصية».(1) ويضيف أنقار أن «الإشكال الأساس، في رأينا، ينحصر في محاولات النقد لضبط المنطق والقوانين المورفولوجية للشخصية الروائية في فضائها الإنساني، أي ما يسميه «باختين» بـ«صورة الإنسان Image de l'Homme» في اتصاله بالحدث الآني غير التام»(2).

إن مفهوم «صورة الشخصية»، كما يقدمه تصور محمد أنقار، يحرر الشخصية الروائية من قيد الإحالة المرجعية، ومن سلطة «النموذج» الاجتماعي الواقعي. فالشخصية تستعيد انتماءها إلى المتخيل الإنساني باعتبارها خلقا إبداعيا، وتشكيلا جماليا؛ إنها كائنٌ

---

(1) المرجع نفسه، ص27

(2) المرجع نفسه، ص 28

ورقيٌّ، قد تحمل سمات اجتماعية أو نفسية، إلا أنها تظل صياغة جمالية متخيلة، ومن ثم فإن مقاربة أبعاد الشخصية الاجتماعية أو النفسية يجب أن تتم في تواشج تام بين القطبين الجمالي والاجتماعي[1]. ولا تخفى الأهمية القصوى التي يكتسيها مفهوم «صورة الشخصية» عند مقاربة «صورة الآخر»، وما قد يثيره من إشكالات نقدية وفكرية، ستسعى هذه الدراسة إلى عرضها ومناقشتها، بعد أن نلقي نظرة على موضوع «صورة الآخر» في دراسات الأدب المقارن.

صورة الآخر في مباحث الأدب المقارن

يشغل اليوم مبحث «صورة الآخر» محورا مركزيًا بين محاور الأدب المقارن، وتعددت أبعاده الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والأنثروبولوجية، والأدبية، الأمر الذي أدى إلى تعدد منظورات البحث، وتباين مناهجه. وقد أدى كل ذلك إلى اختلاف الدارسين حول جملة قضايا وإشكاليات محورية، من قبيل:

- طبيعة «صورة الآخر» واقتصارها على الصورة الأدبية أو تجاوزها إلى صور ذات أصولٍ غير أدبية.

- علاقة دراسات الأدب المقارن عموماً، ومبحث «صورة الآخر» خصوصاً، بمناهج بعض العلوم الإنسانية المجاورة مثل علم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، والأنثروبولوجيا.

- موقع مناهج النقد الأدبي العام من دراسات الأدب المقارن وصورة الآخر.

- طبيعة الغايات الجمالية والإنسانية التي تسعى دراسات صورة الآخر إلى تحقيقها...

ويذهب الباحث الفرنسي «جون بيسيير Jean Bessière» إلى أنّ تلك الاختلافات،

---

(١) الصورة الروائية، ص ٢٣٢

من حيث المنطلقات والأسس ووجهات النظر، تتركز أساساً، في نهاية المطاف، في قضيتين: تتعلق القضية الأولى بتلك الأطروحة القائمة على وجود تناقض جذري بين التقليد المنهجي المتَّبع في الأدب المقارن، وبين مناهج النقد الأدبي الحديث، بينما ترتبط القضية الثانية بطبيعة المناهج النقدية المعاصرة ذاتها وصور توظيفها في الأدب المقارن(١).

ونستحسن في هذا السياق أن نعرض لتجربة شبيهة بتجربة محمد أنقار في مجال دراسة «صورة الآخر»، لتكون المقابلة والمقارنة بين الموقفين أكثر ملاءمة وإفادة، وأقصد هنا تجربة الناقد الفرنسي «دانييل هنري باجو Daniel-Henri Pageau»؛ فإذا كان اشتغال محمد أنقار على موضوع «صورة المغربي في الرواية الاستعمارية الإسبانية» قد قادهُ إلى الخوض في موضوع الصورة الروائية واعتبرها أساسًا لدراسة «صورة الآخر»، فإن الناقد «دانييل هنري باجو» قد قاده اشتغالُهُ على موضوع العلاقات الإسبانية الفرنسية وتمثيلات الإيبيري في الآداب والثقافة الفرنسية، إلى الخوض في موضوع «صورة الآخر» من باب ما سمّاهُ بـ«الصورولوجيا الأدبية Imagologie littéraire»، ويقصد بها «دراسة صور الثقافة، وهو ميدان تقليدي بالنسبة إلى الأدب المقارن»(٢).

ويشكل مبحث «صورة الآخر»، في رؤية الدارس الفرنسي، أحد أهم مباحث الأدب المقارن وأكثرها غنى وإثارة، بشرط ألاَّ يعمد الباحثُ إلى فصل الدراسة الأدبية عن دراسة البنيات العقلية والحقل الثقافي. ويقصد بذلك النماذج الثقافية وأنساق القيم التي تشكلت في لحظة تاريخية بعينها، أي الإيديولوجيات التي تُكوِّن ثقافةً في فترة محددة. فقد ظلت الصورولوجيا موزَّعَةً بين المواقف الأدبية والمواقف التاريخية؛ فأصحاب الدراسات الأدبية يقصرون موضوع بحثهم على تمثيلات الآخر الأدبية،

(١) Bessière ،Jean ،Littérature comparée et critique littéraire contemporaine ،Sociedad Española de Literatura general y comparada ،Madrid ،1995 ،p9.

(٢) Recherche sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poètique، in Revista de Filoloğia Francesa،8، Servicio de publicationes، Univ Complutense، Madrid، 1995.

بينما يقتحم «المؤرخون» قضايا ترتبط بتشَكُّلِ المواقف والآراء، وتنوع الذهنيات، وأدوات المفاهيم التي تُساهِمُ في بناء صورة الآخر. ويرى الباحث أن الفتوحات والإنجازات التي حققها المؤرخ سواء في المستوى المنهجي العام، أو في ميدان تاريخ العقليات، من شأنها أن تساعد المقارِن على إعادة توجيه أبحاثه حول الصورة الأدبية نحو الخوض في إشكالياتٍ يلتحم فيها الموضوع الاجتماعي بالبعد الثقافي(1).

ويذهب باجو إلى أن الصورولوجيا لا تتعلق بزيف الصورة باعتبارها تمثيلاً (فكل صورة زائفةٌ بداهةً لأنها مجرد تمثيل)، ولا تحصر نفسها في دراسة «النقل الأدبي» لما يُسمِّيه البعضُ بـ«الواقع»، بل يجب أن تنفتح على دراسة محاور القُوى التي تتحكم في ثقافة ما، والعلاقات التي تربطها بثقافة خارجية، ونسق أو أنساق القيم التي تتأسس عليها آلياتُ التمثيل، وبتعبير أوسع آليات الإيديولوجيا.

إن موقف باجو واضح بخصوص قضيتين رئيستين في موضوع مقاربة «صورة الآخر» ضمن الأدب المقارن؛ أولا، لا يمكن الاقتصار في دراسة صورة الآخر على المقاربة الأدبية، بل يجب الانفتاح على مجالات وتخصصات مغايرة ومجاورة كالتاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس الخ. ثم إنه يرفض، ثانيًا، أيَّ حديث عن زيف صورة الآخر أو عن الصورة الزائفة، لأنه يرى أن صورة الآخر، باعتبارها صورة، لا يمكن أن تكون إلا زائفة، لأنها مجرد تمثيل. ويشكل لنا هذان الموقفان مدخلا، على سبيل المقارنة، لتحليل رؤية الناقد المغربي محمد أنقار لموضوع «صورة الآخر»؛ فالناقد يدافع عن موقف مغاير يرى أن «صورة الآخر» عندما تقارب في مجال الأدب المقارن، يجب أن يكون تناولها أدبيًا محضًا ولو أنه لا ينكر الاستفادة الضمنية من مجالات أخرى غير أدبية. ثم إنه من ناحية ثانية يعقد فصلا كاملا للحديث عن «اختلال الصورة» أو «الصورة المختلة»، وهو الأمر الذي يرفضه باجو مثلما رأينا أعلاه.

---

(1) المرجع نفسه، ص ١٣٨

«صورة الآخر» صورة روائية

إن مقاربة محمد أنقار لموضوع «صورة الآخر» في الأدب المقارن تنبني على وعي نقدي صريح ودقيق، يصبو إلى تخليص مبحث «صورة الآخر» في النقد المقارِن من هيمنة مناهج الدراسات الأنثروبولوجية، والاجتماعية، والثقافية، ومن ثم يُعيّن مقاصد بحثه المنهجية بالشكل الآتي:

«١ ـ إن مبحث الصورة لم يتخذ بعد موقعه المناسب ضمن فروع النقد المقارِن وأقسامه، لذا نرى من الضروري المساهمة إنشائيا في مقاربة معطيات هذا المبحث الجمالية واستثمارها لضبط علاقة الجزء الفرعي (صورة الآخر) بالكل الأصلي (النقد المقارِن) وتقنينها.

٢ ـ على النقد المقارِن ألا يتوخى، جوهريا، الوصول إلى تحقيق تراكم معرفي أو تصحيح صورة الآخر المشوهة بواسطة المواجهة العلمية المباشرة، بل السعي لجعل القيمة الأدبية للصورة وسيلة للكشف عن النهج الذي تتبلور من خلاله حقائق العمل الأدبي.

٣ ـ استشراف مقدار الإضافة الفنية التي قد تحققها الصورة الروائية عند انفتاح «صورة الآخر» على بنيات أنماط أخرى من الصور الأسطورية أو الثقافية أو السياسية أو العرقية.

٤ ـ تثبيت الإنشائية المقارنة، وتسخيرها نهجا عمليا لمقاربة «صورة الآخر» ونبراسا نهتدي بنوره لسبر غور الصور، والكشف عن أساليبها الشكلية وتجلياتها الدلالية، ممهدين السبيل بذلك لانتشال النقد المقارن من الوهدة التي وقع فيها»[1].

إن الناقد يرفض أن تقوم «دراسات صورة الآخر» على «تحويل المكونات الروائية

---

(١) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص ٤٩

إلى «موضوعات» قابلة للنقاش والتصحيح»[١]، وهو مسلك يسيرٌ ومُبَسَّطٌ لأنه، في نظره، يعفي الدارس من «تجشم مشقة البحث عن خطة عمل قادرة على استخلاص الصورة من بين مجموع المكونات النصية»[٢]. وإذا كان دارس «صورة الآخر» لا يستطيع التملص من وظيفة التصحيح فإن محمد أنقار يدعو إلى «تصحيح الصورة المشوهة انطلاقا من بنيات الإبداع»[٣]، عوض الاكتفاء بتقويم مدى مطابقة موضوع الصورة للواقع. فالباحث يصبو إلى تجديد دراسات مبحث صورة الآخر وتوجيهها نحو آفاق مغايرة، قصد ملء ما يصفه بـ «الفجوة الجمالية»، التي لاحظ وجودها من خلال استقرائه التقويمي لدراسات صورة الآخر في النقد المقارن الغربي والعربي على السواء.

ويقترح الباحث، لأجل تحقيق تلك الغاية، التوسل بمنهجية يطلق عليه اسم «الإنشائية المقارنة poétique comparante»؛ وتقوم هذه «الإنشائية المقارنة» على مقاربة قائمة على استنطاق القدرات التعبيرية لمجموع سمات العمل الأدبي ومكوناته، المتشكلة في صور لغوية، مع مراعاة مقتضيات الجنس الأدبي، والبنيات، وقوانين الصنعة، ومستلزمات التلقي. وترقى هذه المقاربة، يقول الناقد، إلى مستوى المقارنة، عندما يضطر المحلل إلى معاينة كل تلك المعطيات، من زاوية نظر موضوعية، تكمن في مراعاة «صيغة» أو «وضعية» الظاهرة ضمن إطار علاقة مقترحة، تتسم بالتباين أو عدم التكافؤ بين طرفيها، أدبيا، أو ثقافيا، أو جغرافيا، أو جنسيا، أي عندما تغدو الظاهرة الأدبية طرفا أساسا يستلزم طرفا آخر ذا تباين نسبي[٤].

إن «صورة الآخر»، وفق هذا المنظور، ذات طبيعة أدبية، باعتبارها تصويرًا لغويًا

---

(١) المرجع نفسه، ص ٦٠

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٨

(٤) المرجع نفسه، ص ٦٧

مخصوصًا يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي، والبنيات، وقوانين الصنعة، ومستلزمات التلقي. ولا تحيل «صورة الآخر» إلى موضع خارجي باعتباره مرجعًا واقعيًا، تعمل الصورة على «نقله» أو «عكسه».

ومن ثم فإن مقاربة «صورة الآخر»، في إطار «الإنشائية المقارنة»، تُقارَبُ تحليليًا بالكشف عن طاقة النص التعبيرية، باعتباره تصويرًا لغويًا ناتجًا عن تفاعل المكونات الجنسية، والسمات الصنفية، وصيغ التلقي. ثم تُقاربُ «صورة الآخر»، في إطار المقارنة، بواسطة تحليل صيغ حضور الآخر في تلك الصور ضمن علاقة بين طرفين غير متكافئين. ومن ثمَّ يقرر الناقد أن تقويم «صورة الآخر»، والحكم عليها بالزيف أو الاختلال لا يمكن أن يتحقق إلا انطلاقًا من بنياتها الإبداعية والجمالية، وليس اعتمادًا على مقابلة مع مرجع خارجي.

إن السؤال الأساس الذي يفرض نفسه في هذا السياق، وتتفرّع عنه الكثير من القضايا النقدية والمنهجية المرتبطة بدراسة «صورة الآخر» في إطار الأدب المقارن، هو: هل يمكن تقويم «صورة الآخر» تقويمًا أدبيًا محضًا، يُغفل الحقائق المرجعية الخارجية التي أنتجت تلك الصورة وتحكّمت في صياغتها وتلوينها؟ بصيغة أخرى: هل يمكن أن نقارب «صورة الآخر» باعتبارها صورة روائية مثل غيرها من أنماط الصور الروائية المتخيلة، من دون أن نلقي بالاً لسياقات إنتاجها التاريخية والثقافية؟ وهل يكفي أن نكشف «اختلالاً» في صياغة الصورة أدبيًا وجماليًا، لنقوِّم «اختلال» صورة الآخر أو «زيفها»، باعتبارها صورة لأمّة في أدب أمّة أخرى؟

يرى الدكتور محمد أنقار أن «ماهية التوازن والاختلال تكمن في الصياغة النصية المحكمة، وفق شروط البناء الروائي، أي بمراعاة المكونات الحاسمة، والارتباط بالشبكة النصية»[1]. ومن ثم فإن كل نص تتحقق فيه شروط الصياغة المحكمة، لابد أن

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣١

يفرز صورة متوازنة، كما أن تحريفا في الموضوع سينتج اختلالا في الصورة. فالأمر «لا يخرج في نهاية المطاف عما للتصوير اللغوي من طاقة بنائية تستطيع أو لا تستطيع التحكم في تركيب مفردات الصورة تركيبا قد يفرز اختلالا أو توازنا.»[1].

لا ننكر أن التحليل الدقيق للصياغة التصويرية في «صورة الآخر» قد يكشف عن «اختلال» أو «توازن» في تلك الصورة، غير أن ذلك التحليل لن يكون كافيًا في مجال دراسة «صورة الآخر»، لاعتبارين اثنين:

أولا: تصدر هذه الرؤية عن فهم ضيق لاختلال صورة الآخر وتوازنها؛ فليس المقصود بالاختلال أو التوازن في مجال دراسات صورة الآخر مجرد البحث في الخطأ أو التحامل الذي تنضح به الصورة الروائية أو غيرها، بل البحث في الأصول الثقافية لصورة الآخر، وتجذرها في متخيَّل أدب أمة من الأمم حول غيرها من الأمم؛ فعندما يبحث إدوارد سعيد في «اختلال» صورة الآخر في روايات «دانييل ديفو» أو «جوزيف كونراد» أو غيرهما من كبار كتاب الرواية، فإنه لا يشكك في المقدرة الفنية لدى أولئك الكتاب، ولا في جمالية ما أنتجوه من تحف أدبية خالدة، بل يبحث في الأصول الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي تقع في أساس تلك الصور، وتحكمت في صياغتها وتلوينها. فالكشف عن أصول الصورة الثقافية لا يعني الكشف عن اختلالها، بل تسليط الضوء على أبعادها الثقافية وموقعها داخل التاريخ الثقافي والفكري.

ثانيًا: لا يمكن مقاربة «صورة الآخر» بمعزل عن سياقات إنتاجها التاريخية والثقافية، لأن تلك السياقات هي التي تتحكم في طبيعتها ووظيفتها، ولا يمكن إغفالها عند تقويم «صورة الآخر» والكشف عن أبعادها المختلفة. إن الاقتصار في تقويم «صورة الآخر» على تحليل مدى تماسك صياغتها وتناسق مكوناتها وسماتها مع مقتضيات

(١) المرجع نفسه، ص ٣٢

التلقي، لا يُظهر جدواه عند مقاربة كثير من الروايات العالمية، التي تتميز بقدر كبير من التماسك والتناسق في مستوى التأليف والصياغة.

إن تقويم «صورة الآخر»، في رأي الكاتب، «لا يخرج في نهاية المطاف عما للتصوير اللغوي من طاقة بنائية تستطيع أو لا تستطيع التحكم في تركيب مفردات الصورة تركيبا قد يفرز اختلالا أو توازنا»[1]. ومن الواضح أن هذا الموقف لا يمنح الأهمية لا لسياق إنتاج الصورة، ولا لسياق تلقيها الواقعي وليس الضمني. إن تداولية «صورة الآخر» تكسبها بعدًا حجاجيًا لا يمكن ضبطُهُ إلا باستحضار سياقات الإنتاج والتلقي.

وكنت في كتابي عن «الصورة الروائية» قد استشهدتُ، توضيحًا لهذه الرؤية النقدية، بمقاربة لـ«صورة الآخر العربي» في رواية «برج عزرا La tour d›Ezra» لـ«أرتور كوستلر A. Koestler»؛ إن هذه الرواية «تفلح في تشكيل عالم روائي محكم الصياغة، دقيق التحبيك، شديد الإقناع للقارئ الغربي والتأثير فيه. إن القارئ يخرج من هذه الرواية بصورة ذاك الصراع المرير والجميل الذي يضطلع به مجموعة من الشباب المكافحين ضد قسوة الطبيعة وجبروت الإنسان وخبثه، من أجل بناء عالم صغير مثالي تحكمه قيم العدالة والتآزر والمحبة. إنه الصراع الأبدي بين الخير والشر، بين المثل العليا والجشع والأنانية. وليس بوسع القارئ الغربي إلا أن يتعاطف مع هؤلاء الشباب المناضلين، ومن ثم تحافظ الصورة في نظره على توازنها وتماسكها. بيد أن هذه الصورة نفسها تصبح مختلة وغير متوازنة من وجهة نظر القارئ العربي. لأن أولئك الشباب المناضلين ليسوا سوى صهاينة متحمسين تحكي الرواية قصة استيلائهم على الأراضي العربية في فلسطين، وبناء المستوطنات قبيل إعلان قيام الكيان الصهيوني؛ كما أن موقع القارئ العربي الثقافي والتاريخي يسمح له بكشف مظاهر الدعاية الصهيونية

(١) المرجع نفسه، ص ٣٢

حول «الأرض الفلسطينية اليباب التي أحياها المستوطنون» وحول «الإنسان العربي الجشع والأناني الحقود». إن الكشف عن السياق الثقافي والتاريخي لهذه الرواية هو الذي يجلي مظاهر اختلال صورها على وجه العموم، وصورة الآخر على وجه التخصيص. ولعل هذا بعض ما يشير إليه «إدوارد سعيد، حين يؤكد أن الكشف عن العمق الاستعماري لبعض الأعمال الروائية لا يلغي إعجابنا بصياغتها الفنية وتفوقها الجمالي»[1].

استنتاج

«صورة الآخر» صورة روائية. لا شك في ذلك؛ إن انتماءها إلى جنس الرواية يجعلها لا تختلف عن غيرها من الصور الروائية، من حيث قدرتها التعبيرية والتصويرية، وخصوصية تشكلها الجمالي، وديناميتها الإبداعية، وعمقها الإنساني. ومن ثمَّ فإن دراسة «صورة الآخر» لا يمكن أن تُغفِلَ بُعدها الروائي، الفني والجمالي. فـ«صورة الآخر» من هذا المنظور صورة أدبية متخيّلة، تندغم مع باقي مكونات النص الروائي وسماته وعلاقاته بالمتلقي الضمني، لتساهم في بناء نسيج النص الروائي وإبداع عوالمه الإنسانية.

غير أن «صورة الآخر» لا يمكن حصر مقاربتها في بعدها الجمالي الروائي مثل غيرها من الصور الروائية المتخيّلة، ولا أن نُغفل خصوصيتها التداولية الناتجة عن سياق إنتاجها وسياق تلقيها؛ فـ«صورة الآخر» شديدة الارتباط بسياق إنتاجها من حيث البحث في الشروط التاريخية والاجتماعية والثقافية التي أنتجتها، أو ساهمت في توجيهها وتلوينها، وشديدة الارتباط بسياق تلقيها. ولا نقصد بالتلقي هنا ما اصطلح عليه بالمتلقي الضمني في نظريات التلقي فحسب، بل نقصد المتلقي الواقعي، المنتمي إلى واقع تاريخي وثقافي

---

(١) الصورة الروائية، ص ٢٣٥

محدد، لأن ذلك الموقع التاريخي والثقافي هو الذي يحدد موقف المتلقي من «صورة الآخر» وتقويمها سلبًا أو إيجابًا.

ومن ثمّ نرى أن التوسّل بالإنشائية المقارنة لا يمكن أن يفلح في تقويم «صورة الآخر»، مهما عمدنا إلى توسيع تلك الإنشائية، ورفدها ببعض نتائج المناهج النقدية الأخرى ورؤاها، لأن الإنشائية بطبيعتها، تهتم بالبناء والتشكيل النصي، ولا تُدخل ضمن مجال دراستها أبعاد النص التاريخية والثقافية؛ «وصورة الآخر» بناء ثقافي في أساسها وجوهرها.

المصادر والمراجع

المصادر

- محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي تطوان ١٩٩٤.

المراجع

- مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية دينامية التخييل وسلطة الجنس، منشورات العبارة/ دار الأمان، الرباط، ٢٠١٢

- Bessière، Jean، Littérature comparée et critique littéraire contemporaine، Sociedad Española de Literatura general y comparada، Madrid، 1995، p9.
- Recherche sur l'imagologie: de l'Histoire culturelle à la Poètique، in Revista de Filoloğia Francesa،8، Servicio de publicationes، Univ Complutense، Madrid، 1995.

الفصل الثالث
السرد الروائي

بلاغة التوجس وهاجس البحث عن الألفة في روايات محمد أنقار

محمد المسعودي

نظرا إلى إيغال العالم ـ راهنا ـ في شتى أشكال البشاعة، وضرب كل القيم الإنسانية الرفيعة عرض الحائط، يظل الأدب في نضاله الدائم من أجل إعلاء معاني الخير والحق والعدل والجمال مهموما بتصوير اختلال واقع الحياة من جهة، وبناء بلاغة بديلة تعلي من شأن بعض القيم الإنسانية الرفيعة، وإبراز دورها في تحقيق توازن الوجود، وتوازن الذات المبدِعة المهمومة بالحياة، وبالإنسان، وبالإبداع الحق.

وفي هذا السياق كانت كتابات المبدع الراحل الدكتور محمد أنقار السردية (قصة ورواية) تحفل بكشف حالات توجس شخصياته من الحياة وتحولاتها، والإنسان وانحطاطه، والقيم وتبدلاتها، من جهة، ومن جهة أخرى تجعل من الإبداع السردي، في تشكلاته البلاغية والفنية بحثا عن ألفة، عن إمكانية لرأب صدع الآفات السابقة، ومعالجتها عبر متخيل قصصي وروائي إنساني رفيع المستوى، بليغ في إلماحاته، وفي إمكاناته التصويرية.

وسنقف في هذه الدراسة عند هذه الأبعاد كما تمثلتها الأعمال الروائية الثلاثة التي صدرت لفقيد أدبنا المغربي. ولعل اللافت لنظر القارئ أن هذه الروايات جميعها، وهي تؤثث بلاغة توجسها، وتشكل هاجس شخصياتها في البحث عن ألفة ممكنة قصد التفاعل مع العالم والحياة والإنسان، جعلت من «الحنين إلى الماضي» و«الارتباط

بالمكان» و«الانتصار للقيم السامية السامية» أساطين لبناء عوالمها المتخيلة، وبناء رؤيتها إلى الوجود، وإلى ما يجري في عالمنا المعاصر.

فماذا نقصد بـ«بلاغة التوجس»؟ وما تجلياتها في روايات محمد أنقار؟ وهل يمكن لهاجس البحث عن الألفة أن يشكل أفقا لخلق توازن بلاغي وسردي للتغلب على الخوف من العالم، والآخر، والذات؟ وكيف يشكل هذا الهاجس رؤية السارد إلى العالم، والحياة، والناس؟

هذه بعض الأسئلة التي سنناوش انطلاقا منها روايات محمد أنقار: «شيخ الرماية»، و«باريو مالقة»، و«المصري». وهذا الترتيب الذي خضعت له روايات الكاتب له مرام ستنجلي في صميم هذه القراءة، نظرا إلى أنه يبدأ بآخر رواية صدرت للكاتب، ثم يعود إلى ثاني رواية، ثم أخيرا روايته الأولى.

قبل أن نذهب إلى الأعمال الإبداعية قيد الدراسة والتحليل في هذه القراءة، لا بأس من الوقوف عند تحديد ما نقصده بعبارة «بلاغة التوجس»[1]، وهي عبارة جوهرية في تناولنا للروايات الثلاث المشتغل بها.

نروم بهذا المفهوم البسيط والعويص في الآن نفسه التشكلات السردية والتصويرية التي يستند إليها محمد أنقار في تجسيد وتمثيل وتشخيص خوف شخصياته الروائية وتوجساتها مما يحيط بها، ومن ذاتها. وهذه التشكلات تستند إلى إمكانات بلاغية سردية/ تصويرية قصد الغوص في أعماق هذه الشخصيات السردية والكشف عن هواجسها وآمالها وتطلعاتها وإحباطاتها، وكل ما يعتريها من مشاعر وأحاسيس،

---

(١) سبق أن تناولنا في قراءة سابقة بعنوان: «سردية التوجس ومفارقة البحث عن الألفة في: «البحث عن فريد الأطرش»» هذا البعد البلاغي ومدى تفعيله في بناء النص القصصي، انظر موقع «مصر المحروسة» على الرابط الآتي:

http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=54432

وما تهجس به من خواطر وأفكار أثناء تفاعلها مع الوجود والحياة كما تتمثلهما هذه الشخصيات وتتفاعل معهما.

وقد كانت هذه البلاغة عنصرا حيويا في بناء النص الروائي وإبلاغ مرامي الكاتب ورؤيته الروائية لما يجري من حوله. ولذلك كانت هذه البلاغة تؤدي دورا إبلاغيا/ دلاليا إلى جانب وظيفتها الفنية التي لا تخفى على متتبع نتاجات محمد أنقار السردية.

•••

فكيف تحضر «بلاغة التوجس» في رواية «شيخ الرماية»؟ وهل استطاعت شخصيات هذه الرواية خلق ألفة مع العالم والآخر من حولها؟ وهل تمكنت من التغلب على توجساتها، ومن ثم التفاعل مع الحياة والوجود من حولها؟

بدأنا هذه الدراسة برواية «شيخ الرماية» لسببين اثنين:

ـ الأول لأنها آخر رواية صدرت للمؤلف أردنا أن نسبر من خلالها كيفية حضور بلاغة التوجس فيها، ومدى حضورها. وهل تجاوز الكاتب هذا النمط من البلاغة السردية التصويرية التي وظفها في إبداعه السابق إلى إمكانات بلاغية أخرى.

ـ الأمر الثاني لأن الكاتب يُجذر بلاغة التوجس في محكيه ويعود بها إلى جذور عميقة في تاريخنا المغربي، نظرا إلى أن العمل الروائي يتمحور حول حكاية الجد، وتوجساته، وسعيه إلى ألفة ما، ونظرا إلى أن السارد محمدا وصديقه عبد الرزاق كلاهما يخوض في أتون توجسات تتعلق بزمنه، وبزمن الجد الذي يعملان على لملمة حكايته/ أسطورته وانتشالها من مهاوي النسيان.

•••

مما لا شك فيه أن أبرز ما يلفت نظر متلقي رواية «شيخ الرماية» هو توجس السارد مَحمد وصديقه عبد الرزاق من عدم القدرة على صوغ ما تبقى من مرويات

وكرامات ومأثورات تتعلق بالجد (جد مَحمد). إن الخشية من الفشل في الكتابة وعدم التمكن منها أهم هاجس يطالعنا في النص، وهو توجس يتصل بعبد الرزاق، أكثر، نظرا إلى أنه خريج جامعة، ومتمكن من حرفة الكتابة، ولأنه اضطلع بمهمة مساعدة صديقه مَحمد على إنجاز المهمة الصعبة، خاصة أن حكايات الجد المعروف بشيخ الرماية هي حكايات شفهية اختلطت فيها الحقيقة بالخيال، وتداخلت معه بصورة يصعب الفصل فيما بينهما. فهل استطاع عبد الرزاق التغلب على توجسه؟ وهل تمكن من لملمة «سيرة» الجد؟ ومن ثم خلق ألفة مع طقوس الكتابة ومع مجريات الحياة الصاخبة من حوله؟ وهل استطاع مَحمد تجاوز توجسه من ضياع حكايات الجد ومن عدم تمكنه من تحقيق حلم تجميعها؟وهل مكنه صديقه عبد الرزاق من خلق ألفة مع عالمه الذي يتوجس منه ويشعر فيه بعدم القيمة والضآلة عبر إحياء أسطورة الجد/ شيخ الرماية؟

لن تكون إجابتنا عن هذه الأسئلة مباشرة وسريعة نظرا إلى أن اليقين يكاد يكون مستحيلا في مقاربة وتأويل نص أدبي تخييلي. ومن هنا يمكن القول إن الساردين عبد الرزاق ومُحمدا حاولا جهدهما أن يتغلبا على توجساتهما من الفشل في كتابة سيرة شيخ الرماية، وأن الرواية تمكنت من الانتقال من رصد توجساتهما إلى الكشف عن توجسات الجد أنقار/ شيخ الرماية ومخاوفه. وهي بذلك جعلت من لعبة الكتابة محورا جوهريا لتشكيل بلاغة مخصوصة تجعل من التوجس والخشية منطلقا لبناء عوالمها السردية.

وإذا كان التوجس من عدم القدرة على لملمة حكاية الجد وصياغتها وتركيبها قد شغل عبد الرزاق ومُحمدا معا، فإن سرد مَحمد ينبئ عن خوف آخر وانشغال ملك عليه تفكيره، يتمثل في معرفة الجذور وشجرة العائلة، ومن خلال هذا التوجس يتبين أن الرغبة في تجميع مرويات الجد وكراماته ومأثوراته لم تكن سوى ذريعة للبحث عن الأصل العائلي المنبت، ومحاولة العثور على الحجة الدامغة ولو عبر حكايات

وهمية ومرويات مشكوك في صدقها وصحتها تؤكد انتماء العائلة إلى نسب شريف وأصل عريق. وبهذا نتبين أن النص يركز على حكاية الحفيد مَحمد وبحثه المضني وسعيه المتفاني إلى إثبات شجرة نسب العائلة رغبة في اطمئنان وألفة ما، وضدا على عدم القدرة على تكوين أسرة، وشعور مهول بخواء الحياة. يقول عبد الرزاق مخاطبا صديقه محمدا: «.. إن لك في حكايات الشيخ ملاذا دافئا يُلهمك القوة، ويُعوضك عن رفيقة العمر الغائبة».(١)

هكذا كان مكر الكتابة ولعبتها البلاغية تمتد بين حدي التوجس والسعي إلى إيجاد ألفة ولو كانت متخيلة عبر الأوبة إلى الماضي والارتباط بحكاياه وأساطيره. يقول مَحمد مؤكدا هذه الحقيقة: «..إن الحنين إلى الماضي لم يغب أبدا..»(٢)؛ فمحمد على الرغم من انغماسه في أتون حاضره، وعلى الرغم من توجساته الخاصة يجد في الارتباط بحكايات جده، وبالأماكن التي مر بها، أو عاش بها نوعا من الألفة والعزاء في تجاوز هواجس الأصل والمكانة داخل المجتمع التطواني المتشبع بثقافة الأصول العريقة والمحتد الشريف.

وهكذا كانت بلاغة التوجس تنبني على أساس سردي قوامه البحث والتقصي والسفر والرحيل إلى أماكن متعددة للإمساك بخيوط منفلتة من سردية الجد وسيرته العجيبة. ومن هنا كان بحث مَحمد وصديقه عبد الرزاق عن الأماكن التي عاش فيها الجد، أو شهدت بعض كراماته أو الأحداث المتصلة بحياته، جزءا من سعي مَحمد إلى الإمساك بخيوط ألفة تكمن هناك في هذه الفضاءات التي عرفها الجد، وتشهد على أسطورته. وهكذا كان هذا السعي بابا نحو الإمساك بالطمأنينة، والألفة، والعيش في سعادة مُتخيلة. يقول مَحمد حينما عاين مقابر أنقارن: «..كان من الصعب أن أتمثل في

(١) محمد أنقار، شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة، تطوان،الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص. ٤٥.
(٢) المرجع نفسه، ص. ٣٩.

لحظة واحدة المكان بكل أشيائه وصمته وكلامه. صُب علي سطل الماء المنعش دفقة واحدة. وتأملت الفضاء الخالي..»[١]

بهذه الكيفية يعلن مَحمد عن إحساس بنشوة وسعادة استرجاع الماضي، والسكون إلى أماكن عاش فيها جده شيخ الرماية، ليستمد قوته، ويهزم توجساته من حاضره، ومن كل ما يحيط به. ومع ذلك تنبثق هواجس أخرى وتسيطر عليه مخاوف جديدة، ويتحسر على حياته المندثرة بعد انفصاله عن خطيبته «فوزية»، يقول مخاطبا نفسه: «وما الذي ستحصل عليه بعد كل هذا الجهد المجاني؟ هل ستجعل الدنيا تلتفت إليك وتضعك فوق مائدة مزركشة، ثم تحملك فوق الأكتاف وتطوف بك في الشوارع والأزقة مغنية مزغردة كما لو كنت عروسا فاسية؟. أيمكنك بالسيطرة على حكايات الشيخ أن تستعيد ولو هنيهة مشرقة من الغبطة التي كنت تستشعرها في حضرة فوزية وهي تبتسم، وتحثك بثقة وأمان على النظر إلى الطريق الطويل الذي ينتظركما؟. أما أنت هل امتلكت يوما جرأة النظر إلى ما هو أبعد من رفوف متجرك؟..».[٢]

هكذا يفصح حوار مَحمد مع ذاته عن خشية أن تكون حصيلة رحلاته وتقصيه سيرة الجد مجرد جهد مجاني وضياع للوقت لن ينال منها ما يبتغيه. وهو في الآن نفسه يبدي ندمه على تفريطه في الغبطة التي كان يستشعرها في حضور فوزية، ولم تعوضها حكايات الشيخ.

وبهذه الشاكلة يظل التوجس، والتوتر، والخوف خيوطا جوهرية في تشكيل بلاغة الرواية، وتحقيق امتداد أحداثها، كما أنها حافز إلى فهم الشخصيات السردية ومعرفة طبائعها وحالاتها الوجدانية والنفسية. وعلى رأس هذه الشخصيات تأتي شخصية مَحمد باعتبارها الشخصية الأساس في رواية «شيخ الرماية»، لا شخصية الجد، كما يوهمنا عنوان الكتاب.

---

(١) نفسه، ص. ٧١.

(٢) نفسه، ص. ٨٠.

ومن خلال المنولوج السابق يتكشف أن الرواية تقوم على تفعيل التوجسات، وجعل خواطر شخصية مَحمد ورغباته آفاقا لبناء بلاغتها السردية والتصويرية. وقد كشف الحوار الداخلي السابق عن هواجس محمد وتوزعه بين ماضيه المتخيل الذي يعمل جاهدا على استرجاعه قصد العثور على معنى وسلوى في حياته، وبين حاضره الذي انفلت منه، ولم يتمكن من تحقيق نوع من التوازن الاجتماعي فيه.ومن ثم ظل يشعر بأنه على الهامش من واقعه، ومن زمنه. وقد كانت رحلة البحث عن حكايات الجد، وعن الأماكن التي عاش فيها، أو القبر الذي دفن فيه، وسيلة لمعرفة مَحمد بذاته وبمدى تقصيره في حياته إزاء عائلته الكبيرة وأحبائه. يقول مفصحا عن نوع من الحسرة التي انتابته حينما أدرك هول تفريطه في الروابط العائلية والألفة التي تولدها هذه الأواصر وتمثله لأهمية قيم صلة الرحم وما تحققه من جسور للتواصل والمحبة: «.. لكني زدت على ذلك بأن لعنتُ نفسي ولعنت مهنة التجارة وقصص النساء التي صرفتني عن أحبابي كل هذه العقود..»(١).

هذا من جهة، ومن جهة أخرى لقي محمد في مجاورة الجد عزاء روحيا وألفة وأنسا، وهو الباحث عن المحبة الإنسانية، وعن الألفة في زمن استطاع كسر كل مظاهر التواصل الإنساني وتدمير كل ألفة، وأولى قيم الربح والخسارة، ومظاهر الفتنة والغواية كل عناية ممكنة. يقول في أثناء وقوفه على قبر الجد دفين قرية بني راثن:

«أحس الآن كأني لازمتك طوال عمرك. كأني جالستك باستمرار. كأنك لم تفارقنا أبدا. صمتك ليس صمتا ونأيُك ليس بُعدا. إنما أنت الأنس بعينه. أنت الألفة»(٢).

هكذا يفصح هذا النص عن عثور مَحمد التائه في وديان التجارة وبساتين الغواية النسائية عن نوع من الأنس، وعن كل الألفة في جوار جده شيخ الرماية دفين ذرى قرية

---

(١) نفسه، ص. ٨٧.

(٢) نفسه، ص. ١٢٢.

بني راثن. وهكذا كانت الرواية سردا لمغامرة محمد وصديقه عبد الرزاق في استرجاع الماضي، والألفة بالأمكنة، والانتصار لقيم التواصل مع الآخر، مع العائلة الحية متمثلة في أبناء الأعمام والأقارب البعيدين من عائلة انقاقرة واشقاقرة والسملالي وغيرهم، ممن ينتسبون بنسب قريب من الجد شيخ الرماية. وهكذا كانت الرحلة نمطا من معرفة الذات وفهم هواجسها وتوجساتها ومحاولة التغلب عليها عن طريق الارتباط بالناس والاقتراب منهم.

وإذا كنا حتى الآن قد وقفنا عند توجسات بطل الرواية مَحمد، وهواجسه، وكيفية تحقيق نوع من الإشباع الروحي، وتحقيق ألفته؛ فإننا لا بأس أن نقف عند توجسات «شيخ الرماية» وبحثه، بدوره، عن ألفة في زمنه المختلف تماما عن زمن الحفيد. وقد كان الروائي على وعي بضرورة تصوير توجسات شخصياته جميعها، ولم يكتف بحالة الحفيد وصديقه عبد الرزاق.فما هي توجسات الجد/ شيخ الرماية؟ وكيف عمل على دحرها؟ وهل حقق ألفته وانسجامه مع ما يحيط به؟

يسرد الراوي مَحمد نتفا من سيرة جده شيخ الرماية تمثلت في حكايات ومأثورات وكرامات سمعها من والده ووالدته وبعض أقاربه أو بعض الشخصيات الأخرى التي عرفت جده. ومن خلال هذه الروايات تكتمل صورة الجد، وتتمثل هواجسه جلية واضحة: إن شيخ الرماية، على الرغم من إلباسه الإهاب الأسطوري الذي سعى الجميع إلى إضفائه عليه، يظل إنسانا عاش توجساته وعانى منها، وارتبط بزمنه، وبما عرفه ذاك الزمان من إشكالات لا تختلف عن أزمنة الإنسان. هكذا تكشف محكيات الجد عن توزعه بين الرغبة في الغنى وخشيته من الفقر، على الرغم من ميله إلى حياة الزهد والتقشف. كما تطلعنا على معاناته من تهديد اللصوص وسعيهم إلى السطو على ماشيته. كما تطلعنا على معاناته من حروب القبائل، ومحاربة الاستعمار الإسباني في الشمال، وفي تطوان خاصة، وخشيته على أسرته: زوجاته وأبنائه. وقد كان الشيخ يجد عزاءه

في شجاعته، وفي قدرته على إسعاف الآخرين والوقوف إلى جانبهم، وكان ورعه وراء الكرامة التي تميز بها والبركة التي اتسم بها، فكانت وجاء يعصمه وأسرته والمحيطين به من كل الشرور. وقد كان إيمان الشيخ ويقينه في الله أهم ما ميزه، فكانت ألفته ربانية لا دنيوية.

هكذا تكشف لنا الرواية عن زاوية أخرى للألفة تجد إشباعها الروحي في ارتباط خاص بما هو علوي. وهكذا تطلعنا الرواية على إمكانات شتى للعثور على الاطمئنان الروحي والنفسي حسب طبيعة تكوين الشخصيات وطبيعة هواجسها وانشغالاتها الحياتية: الجسدية والنفسية والفكرية والعاطفية.

من كل ما سبق يمكن القول إن رواية «شيخ الرماية» استطاعت أن تجعل من بلاغة التوجس حافزا حيويا في تشكيل الأحداث وبناء الشخصيات، وأن تجعل من البحث عن الألفة بابا نحو فهم هذه الشخصيات وطبائعها، وطبيعة نظرتها إلى ذاتها، وإلى الآخرين من حولها، وإلى العالم والحياة. وبهذه الشاكلة يمكن القول إن محمدا وعبد الرزاق قام بمهمتهما، وتغلبا على توجسهما من الكتابة ومزالقها، وخوفهما من عدم التمكن من تحقيق مهمتهما الأساس: الإمساك بأسطورة الجد شيخ الرماية.

•••

وبالانتقال إلى رواية «باريو مالقة» نجد بلاغة التوجس والبحث عن الألفة تتخذ دائرة أوسع وتتشعب بشكل كبير نظرا إلى أن الرواية تسرد وقائع وتفاصيل عدة تتصل بشخصيات كثيرة: مغربية وإسبانية. ولكن بما أن الرواية تركز على جماعة من الصبيان من أبناء الباريو، وتترصد خطواتهم وتغوص في نفسيتهم، وتكشف عن توجساتهم وحالات فرحهم وترحهم، فإننا سنهتم بهذه «العُصبة» من سكان الباريو مع الإلمام بمعطيات أخرى تجلي لنا مدى تفعيل الروائي لبلاغة التوجس في بناء عوالمه المتخيلة، ومدى بحث شخصياته عن ألفة ممكنة في مضان مختلفة من منابع الشعور ومن مناحي

الحياة المادية والروحية، وذلك قصد الإحساس بالاطمئنان والرضى والسكون في عالم يعج بالصخب والعنف والقهر والظلم.

لعل أكبر توجس كان حافزا على تحريك أحداث رواية «باريومالقة» يتمثل في خوف الصبيان الصغار من فتك الفتوات واغتصابهم. وقد كان الحدث الأبرز الذي مثل الخلفية الأساس للرواية هو حدث اختطاف «صبي الكنيسة» واغتصابه من طرف جلول وبوحاجة وقويدر المسعور، وما ترتب عنه من انتشار هالة من الذعر والهلع بين «جماعة طوريطا»: سلام بن طامو، ومحمود المديني، وأحمد الشريف، وعبد العزيز الصُردي، ونور الدين الكبير. فمنذ الفصول الأولى من الرواية يطالعنا هذا الحدث المزعج، ونجد تداعياته لدى الصبيان وردود فعلهم إزاءه، يقول السارد مصورا حالة الجماعة: «عادت جماعة طوريطا إلى نفسها بعد اختفاء الموكب. انتشر الصبيان الخمسة في السويحة المحاذية لحانة خايمي ليستأنفوا لعبة «هل لديك شعلة؟». تقاطعت نظرات بعضهم مع بعض في انكسار وتوجس. نظرات مترنحة، مترعة بأحاسيس الفجيعة المؤجلة، كأنهم يناجون أنفسهم:

«ـ نجونا هذه المرة، وسنستأنف اللعب بسلام، ولكن من دون ضمانات في المستقبل.. لا أحد يستطيع أن ينقذنا إن وقعنا في الشرك.. لا أحد قد يرحمنا إن ركزوا عيونهم في أحدنا..»

ومن الألطاف أن طيف الحدأة أخذ يتلاشى بالتدريج من سماء الباريو فانغمس الصبيان من جديد في اللعبة..»[1].

يكشف المقطع عن حالة التوجس، وأحاسيس الفجيعة، وتجليات الاضطراب التي سيطرت على الصبيان إثر حادث اختطاف الصبي. وهذا التوجس يظل فاعلا أساسا في تحريك الأحداث، وفي تفاعل الشخصيات مع محيطها ومع ما يجري في

---

(١) محمد أنقار، باريومالقة، مطبعة الأمل، تطوان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧، ص. ٦.

المدينة. وقد ظلت «جماعة طوريطا» مهددة من الفتوات ومن عيونهم (وسطائهم)، وخاصة سلام بن طامو ونور الدين الكبير. وقد خاضت «الجماعة» معارك فعلية مع الفتوات وأعوانهم لتخليص «سلام» و«الكبير» من الاختطاف والاغتصاب.

وبهذه الشاكلة، ومنذ فصلها الأول، تجعل الرواية الخوف من الآخر والخوف من الحياة والوجود أساسا لتشكل عوالمها المتخيلة، وقد تجلى هذا التوجس في تشكلات بلاغية وتصويرية شتى، واشتمل على تيمات متعددة، يتمثل جوهرها في:

١ ـ التوجس من عنف الفتوات ووسطائهم، وعنف المجتمع وقمعه،

وفي هذا السياق سنقف عند صورة دالة تكشف عمق هذا التوجس، ودوره في تشكل أفق «جماعة طوريطا»، وتأثيره في مسار حياة بعض هؤلاء الصبيان، وخاصة سلام والكبير. يقول السارد:

«كان سلام والكبير في بداية دراستهما الثانوية بالمعهد الرسمي بينما سبقهما محمود المديني بسنة إلى الالتحاق به. ويعود الفضل في اختصارهم المرحلة الابتدائية إلى تجربة الكتاب والأشرطة الإسبانية المصورة. ولقد خاف سلام دوما من الامتحان مثلما خاف من عصي المدرِّر الحوزي، ومن صوت الصنهاجي الثقيل وقلمه الأحمر الغليظ غلظ أقلام البنائين. كل هؤلاء شكلوا لديه مزيجا من الأشباح التي انضاف إليها شبح الفتوات. أولئك المتربصون الذين تسللوا إلى دواخله ودواخل فتيان الحارة منذ بداية تبرعم وعيهم الطفولي بالحياة المحيطة بهم. إن الباريو لم ينس بعد نكبة صبي الكنيسة ولا انمحت من ذاكرته مأساة الفتك. لذا غدا الحذر شرطا ملحا.أما تدشين موسم الاستحمام بالذهاب إلى النهر مثلما هي عادتهم قبل أن يحل رسميا موسم الشواطئ فقد عزفوا عنه هو الآخر رهبة من الشبح الماحق»[١].

---

(١) المرجع نفسه، ص. ١٨٦-١٨٧.

بهذه الشاكلة نرى أن صبيان حي الباريو (أبطال الرواية) عاشوا حالة دائمة من الخوف من الفتوات، ومن شبح الاغتصاب والمذلة والهوان. وقد حرموا من أبسط متع الطفولة ورغباتها خشية السقوط في براثين العصابة المتربصة بهم. وقد كان هذا التوجس حافزا نحو تشكيل نوع من التكتل بين الأصدقاء الخمسة، واتخاذ كافة أشكال الحذر والانتباه إلى الخطر المحيط. وقد نجح الروائي في تصوير لحظات توتر حاسمة، ومشاعر مرهِقة، وآثار نفسية مضنية عاشها الصبيان في صراعهم الخفي والمعلن مع هؤلاء الفتوات. وقد كان المجتمع، بدوره، قاسيا قامعا في تغاضيه عن فعل الفتوات وجرائمهم. وقد وقف السارد عند هذا الجانب في أكثر من حيز ليكشف تناقض المجتمع واختلال منطق الحياة فيه.(١)

ولا يفوتنا في هذا الإطار الإشارة إلى افتتاح السارد هذا المقطع ـ الذي استشهدنا به ـ بالتنصيص على أشكال متنوعة من تسلط «الآخرين» ـ باعتبارهم ممثلين للمجتمع ومؤسساته ـ وقمعهم للصبيان: المعلمين بامتحاناتهم وعنفهم وسخريتهم وقسوتهم المبالغ فيها: (مدرِّر القرآن ـ المعلم الصنهاجي)، إلى جانب تجاهل الأسرة والسلطة ما يعانيه الصبية مع الفتوات وتهديدهم المتواصل.هذا التهديد الذي ظل قائما طوال صفحات الرواية التي قاربت الأربعمائة صفحة، وكان أساسا من أسس تشكل بناء الرواية وتطوير أحداثها.

---

(١) نشير إلى مقتطفات من الرواية تدل على الأبعاد التي ذكرناها، وتلخص لنا مدى توجس الصبيان، من جهة، وكيفية ارتباطهم بالألفة (الصداقة ـ المحبة) لمواجهة عدوان الفتوات وهاجس الاغتصاب، من جهة ثانية، وعدم قدرتهم على فتح موضوع توجسهم مع أسرهم وأقرب الناس إليهم، من جهة ثالثة:

ـ «ودفن نور الدين في أعماقه الهاجس المؤرق وتلمس من أصدقائه التعضيد بطرائق غير مباشرة»، الرواية، ص. ٣٣٠.

ـ «واحتمى سلام من الخوف بعشق ماري»، نفسه، ص. ١٣٤.

ـ «أما أن يفاتح أخاه الأصغر في موضوع الخوف فذاك ما لم يتعودوه في البراريك»، نفسه، ١٧٥.

٢ ـ التوجس من الفضيحة والعار وسلطة القيم الاجتماعية،

كما نرى في حالة مصطفى ولد طامو وخشيته من تورط أخيه إدريس ـ الذي يهوى الغناء والطرب ـ في عالم مشبوه محفوف بالشذوذ، ولهذا كان على خصام دائم مع إدريس وحاول منعه من العمل مساعدا في «البلاثا» لبائع سمك، كما كان يسعى إلى منعه من الغناء. يصور السارد هذا الوضع في مشهد متوتر يحفه التوجس وتغيب عنه مظاهر الألفة ما عدا ما يبديه سلام من تعاطف مع أخيه إدريس، ومن وعي بضرورة المراقبة والتتبع:

«ـ اجلس يا ولد وقل لنا ما الجديد الذي لا نعرفه!..

لكن مصطفى لم يجلس ولا هو توقف عن غدوه ورواحه وسط البراكة. نظر إلى إدريس شزرا بينما أخوه يواجه السَّورة بدم فاتر، كأنه ليس معنيا بالأمر على الإطلاق. وحدس سلام الحافز الذي قد يكون وراء هذه السَّورة. إنه ابن الباريو الذي شحذت الإشاعات والمخاوف حواسه حتى غدا يحدس غاية أدق التفاصيل. وإذا كان يجهد لكي يتسلح بوعي يتجاوز عمره الفتي؛ فقد أيقن بأن لا طاقة له بحراسة نفسه وحراسة غيره في الآن نفسه. إن صورة صبي الكنيسة غير المحمي لا تكاد تفارق ذاكرته الغضة. وحيث إنه لن يستطيع الحراسة وإسداء النصح فلا أقل من أن يراقب من بعيد ويتتبع مسيرة الإشاعات ونوايا الوسطاء. ذاك أقصى ما يقدر عليه. ومع ذلك لم يجد غضاضة في غناء أخيه..»(١).

هكذا كان توجس مصطفى من احتمال سقوط أخيه إدريس دافعا إلى الصراع المستمر بينهما، وعاملا على وأد تطلعات إدريس إلى المشاركة في فرق الغناء التي كانت تحيي حفلات الأعراس بالمدينة. وبهذه الكيفية كان هذا التوجس واستحضار

(١) باريومالقة، ص. ١٧٤.

الآخرين (المجتمع بسلطة شائعاته وبنواياه الخبيثة) عائقا أمام إدريس، ومنطلقا سرديا لترسيخ حالة التوجس الشاملة التي كان يعرفها مجتمع الباريو، ويقاسي منها الصغار أكثر من الشخصيات الأخرى في الرواية.

٣ـ التوجس من الآخر المختلف عقديا وفكريا (المغربي من الإسباني-والإسباني من المغربي)،

وهذه حالة شملت عددا كبيرا من شخصيات الرواية، غير أننا سنقف عند توجس أم بيلار (إحدى ساكنات حي الباريو من الإسبان مع ابنتيها بيلاروأنابلين) من عدم قدرة ابنتها الصغرى أنابلين على معايشة المغاربة والتعامل معهم على عكس أختها الكبرى بيلار التي استطاعت معايشة مغاربة الباريو والمدينة، بل وبادلت محمود المديني الحب، وجعلته ينسى خيباته وآلامه ولو إلى حين، قبل أن ترحل مع أمها وأختها إلى إسبانيا، على عكس ما حصل لسلام ولد طامو من معاناة مع الفتاة الإسبانية التي أحبها (ماري كارمن)، لكنها ظلت متوجسة منه، بل وكانت، هي وأسرتها، سببا في تعرضه للمبيت في مخفر شرطة الحي، وشعوره بالإهانة والذل والغيرة حينما كانت تتصرف بعجرفة وقصد مبيت لإبعاد الفتى المتيم عنها.[(١)]

ولا ننسى توجس المغاربة من الإسبان، كما نرى في حالة طامو وخشيتها على ابنتها خديجة من ابن مستخدميها الإسبان الشاب فرانتيسكو. يقول السارد مصورا هذا التوجس جاعلا منه أفقا بلاغيا سيشكل مفارقة خطيرة في مسار الرواية، إذ إن الطامة التي ستنزل بخديجة وتجعل الأسرة تعرف العار لم تأت من الإسباني، بل جاءت من مغربي هو الخياط عبد الرحمن. يقول السارد مبرزا هذا التوجس من الآخر الإسباني: «.. وكل نهار تخرج فيه البنت إلى دار الروميين يمر عليها كألف سنة. وكم توقعت حدوث طارئ لا تدرك طبيعته على وجه الدقة، لكنها ترهبه وتربطه دوما بوصمة العار.

---

(١) حول هذا الجانب، انظر الصفحات: ٢١٨-٢١٩ و٢٨٢-٢٨٣ من الرواية.

وحتى عندما تعود خديجة باشة في نهاية كل شهر بالأجرة ترتعب طامو وتنظر إلى الوريقات بين يدي البنت البضتين كأنها جمرات. إن شرف البنت المغلوب على أمرها تتلعب به الرياح الرومية المريبة. لذلك عشعش هاجس التوقع في أحشاء الأم إلى حد التضور»[1].

٤ ـ التوجس من الفقر ومآسيه،

وهو حافز آخر من حوافز تشكل العالم الروائي في «باريومالقة»، خاصة أن أغلب شخصيات حي الباريو من المهاجرين الذين وفدوا على مدينة تطوان، واستقروا بالحي، وسكنوا دورا وبراريك، وكانوا يزاولون مهنا دنيا ليقتاتوا ويعيلوا أسرهم ويعلموا أبناءهم. وقد صور السارد تفاصيل دقيقة من حالات التوجس من الجوع والعري والعار والحرمان بمختلف أشكاله لدى ساكنة هذا الحي الهامشي من أحياء تطوان في ثلاثينات وأربعينات وخمسينات القرن العشرين[2].

ولكن ما يعنينا في هذا الجانب هو توجس صبيان الباريو/ جماعة طوريطا من حالات الحرمان والجوع ومظاهر البؤس المحيطة بهم، وتعلمهم التعايش مع المتع الناقصة و(مطاردة الحرمان)، كما نرى في حالتي أحمد الشريف وسلام ولد طامو. يقف السارد عند معاناة الصبيين من أجل جمع ثمن تذكرة سينما فيكتوريا لمشاهدة بعض الأفلام السينمائية التي تعرضها، وخاصة إن كانت لممثلين يحبونهم ويعشقون إطلالتهم البهية من خلال الشاشة الفضية. يصور السارد لحظة من لحظات سعي سلام

(١) باريومالقة، ص.٢١١.

(٢) يقول السارد على سبيل المثال عن العجوز فطوش الفقيرة التي تحيا بدون معيل: «فقد ألفت أن تزور صديقتها من أجل التنفيس ونبش ذكريات الماضي وليس طمعا في الأكل...»، فهي على الرغم من تضورها جوعا كانت تأبى مشاركة طامو طعامها وكانت تسعى إلى الألفة والاستئناس في براكة طامو، الرواية، ص.٢٧٠.

إلى التغلب على حرمان مشاهدة فيلم «سيف دمشق» الذي مثل فيه روك هودسونوبيير لوري، إذ لم يتمكن من الحصول على تذكرة، فاكتفى بمشاهدة نتف من الفيلم عبر نافذة، ثم من خلال شق في باب الخروج. ولكن ما يعنينا في هذا الحيز النتيجة التي خلص إليها الصبي، وهي الاحتيال للتعايش مع متع الطفولة الناقصة، والتغلب على هاجس الفقر، وحالات الحرمان بشتى أنواعها.[(١)]

٥ ـ التوجس من السلطة وجبروتها،

وهذا البعد تمثل في خشية الصبيان من شرطة الحماية الإسبانية، وتعرضهم ـ ولأسباب مختلفة ـ لهاجس القبض عليهم من طرف هذه الشرطة ومطاردتها لهم. وقد ذاق سلام ولد طامو مرارة جبروت السلطة، وخرج توجسه ليصير واقعا قائما، وليكون هذا التوجس حسرة ولوعة في النفس أكسبته نوعا من الصبر والتحدي حينما سيتعرض للاعتقال من طرف السلطة المغربية ـ مع بداية الاستقلال ـ حينما ألقي القبض عليه رفقة زميل له من التلامذة دون أن يشارك فعلا في إضراب التلاميذ. وقد صور السارد حالة الصبي العاشق سلام وهو يواجه الشرطة الإسبانية بعدما اقتحم دكان لويسا أم محبوبته ماري كارمن وفي نيته أن يقدم لها رسالة غرام كتبها بدماء القلب ودموع العين:

«.. وارتبك سلام فلم يعرف ما الذي يقدم أو يؤخر. وانبعث بيدرو من الداخل مستفسرا. وأخبرته لويسا بأن المغربي كان بصدد التحرش بابنتهما. وحاول سلام أن يتخلص من يدي لويسا القويتين فلم يفلح. ثم خطف نظرة سريعة من وجه ماري طالبا الإنصاف فلم تنجده فتاته. وعاد ثانية إلى لويسا مستعطفا:

«ـ اطلقي سراحي من فضلك.. أنا لم أُوذ أحدا..»

---

(١) ينظر في هذا الإطار، على سبيل المثال، إلى الصفحات: ٢٥٦ - ٢٥٧ - ٢٥٩ من رواية «باريومالقة»... وهناك صفحات أخرى عديدة وقفت عند هذا الجانب من جوانب معاناة الجماعة، إلى جانب صراعهم مع الفتوات، وصبرهم على ظلم المعلمين ومدرري القرآن.

لكن المرأة لم تتراجع فاستسلم للأمر الواقع. وتجمع الناس حول الدكان؛ المارة ورواد الحانات المجاورة والواقفون أمام صور فيكتوريا، وبعض ساكني مجموعة فرانكو. وبأمر من لويسا هرول بيدرو نحو الكوميساريا التي لا تبعد عن الدكان إلا بخطوات، ثم عاد صحبة بوليسي. وحينما أقبل رجل الأمن بوجهه المتجهم وكسوته الزيتية أحس سلام بالبلل في سرواله. وفي ثانية طائرة خمن أن يكون البول قد تسرب من السروال إلى البلاط فعاينته ماري في احتقار صامت. ومع بؤس ما خمن رسخ لديه عدم التخلي لاحقا عن الاقتراب من المعبودة مهما يكلفه ذلك من ثمن. آنذاك أرخت لويسا يدها من تلابيبه وقبضه البوليسي من الكتف. وفي لحظة رفق إنساني وجيزة سمح له بالتقاط طاقيته ثم قاده وسط الجموع إلى القسم وقد أمسك بيده اليسرى الخطاب الظنين»[1]

لا شك أن هذا المشهد الروائي يكشف عن علاقة المغربي بالإسباني، وعن غياب الثقة بالمغربي والتوجس منه. ولا شك أن المقطع المستشهد به يبين، أيضا، كيفية تعامل الشرطة مع بعض الوقائع الطارئة في المدينة. ونلاحظ أن السارد يلمح إلى التعامل الإنساني الذي عومل به الصبي من الشرطي، وسيتجلى هذا التعامل في الكوميساريا أكثر، وسيخرج الصبي دون أن يمس بسوء، بينما حينما تم القبض عليه من الشرطة المغربية لقي العنت والنصب، وكانت تجربة مريرة أكثر من تجربة كوميساريا الباريو[2].

وبهذه الكيفية كان هذا التوجس يؤدي دورا في تنامي بلاغة الرواية، ويشكل رؤى شخصياتها إلى الواقع من حولها، وطبيعة التغيرات التي يعرفها المجتمع والمدينة. وإذا كان الفتى سلام قد تساءل في فترة الحماية الإسبانية عن دور المخزن في تحقيق

(١) باريومالقة، ص.٢٣٣.

(٢) حول معاناة سلام مع رجال الشرطة المغربية وتعرضه للظلم والعنت، انظر الصفحات الأخيرة من الرواية: من ص. ٣٦٤ إلى ص. ٣٧٠.

الأمن والتصدي لنزوات الفتوات وجرائمهم، فإن السؤال ظل يتردد آخر الرواية حينما تعرض لقمع الشرطة المغربية على الرغم من براءته من المشاركة في الإضرابات والمظاهرات. وهكذا كان يسير نحو بيته وقد اضطرمت أحاسيسه واضطربت، وقد خسر حبه، وانفرط عقد أصدقائه، وفرغ الباريو من المتع التي كان يجد فيها الفتى مهربا من توجساته جميعها، وهكذا يصوره السارد في الصفحة الأخيرة من الرواية وهو في حالة انكسار وبحث متجدد عن ألفة ممكنة سواء أكانت مادية أم معنوية: «.. مشى رغم العتمة، والوحدة، وسيف الظلم المصلت. وحينما أشرف على طريق سمسة أبصر ضوءا خافتا يصدر من مقهى عْماريطو، وكلما ازداد منه اقترابا وصلت إلى سمعه أصداء غناء ونقرات عود..»[١].

وهكذا كان «بطل» الرواية سلام الباحث عن الألفة في الصحبة والعشق والصداقة ومحبة المعرفة والفنون والحياة أمام تحولات الباريو المهولة، وأمام أفول لحظات مضت بين التوجس، ومواجهة الخوف فعلا. وكانت لتلك المضان المتنوعة أدوار في إلهاء الفتى عن الخطر المحدق به، وعن قسوة الحياة وظلمها، ولو إلى حين.

٦ ـ التوجس من مكر التاريخ وزيفه،

لا تكاد تخلو رواية من روايات محمد أنقار الثلاث من شخصية تهجس بالكتابة وتتوجس منها ومن تبعاتها، في الآن نفسه، على الرغم من أنها تجد فيها نوعا من العزاء والسلوى وفرصة للحظوة والحضور الاجتماعي، أو بالأحرى كانت تجد فيها وسيلة للإمساك بالأليف وترسيخ صورته عبر الكلمات. وهكذا وجدنا في رواية «باريو مالقة» شخصية المعلم الفقيه الصنهاجي نموذجا لهذا النمط من الشخصيات الحاضرة، دوما، في إبداع محمد أنقار السردي. وقد ظلت هذه الشخصية تهجس بالتأريخ لحيها: الباريو، لكنها كانت تتوجس من النشر وتخشاه، وتفضل عرض معلوماتها التاريخية

(١) باريو مالقة، ص. ٣٧٠.

والجغرافية، وحكاياتها عن الباريو على مسامع الإسكافي «المثقف» عبد الله وتلامذته من صبيان الباريو. وكان توجسها الأكبر منصبا على مراوغة مكر التاريخ وزيفه، وذلك عبر تصحيح معطيات المجتمع التطواني عن الباريو، وعن طريق إبراز دوره التاريخي في مواجهة الاستعمار الإسباني ومقاومته، وعن عتاقة المكان وقدسيته باعتباره موطن ولي كبير من أولياء المدينة: القطب «سيدي طلحة»، وعن كونه حيا عريقا من أحياء المدينة لم ينشأ مع مجيء الإسبان الفقراء ليستوطنوا فيه، ولا مع المغاربة المهاجرين من الريف والقرى المحيطة بالمدينة.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن الارتباط بالماضي والارتباط بالمكان والارتباط بالقيم المثلى لدى الفقيه الصنهاجي يذكرنا بشخصية عبد الرزاق ومَحمد ساردي رواية «شيخ الرماية» في سعيهما إلى الإمساك بسيرة الجد وأسطورته، والإحساس بالألفة في الأمكنة التي عاش فيها، أو دفن بها. وهنا نرى الفقيه الصنهاجي يسعى إلى الإمساك بسيرة الولي سيدي طلحة، وتحقيق الألفة عبر الإمساك بسيرة المكان والاطمئنان إليه: حي الباريو بكل معالمه. ويتقاسم المعلم الصنهاجي هذا الهاجس مع عبد الله الإسكافي.

وانطلاقا من كل ما سبق ننتهي إلى أن رواية «باريو مالقة» قد شغَّلت بلاغة التوجس لتشكيل عوالمها المتخيلة، ووظفت هذه البلاغة في أكثر من سياق سردي لتطوير الأحداث وتصوير حالات الشخصيات النفسية والاجتماعية. وقد تمكنت الرواية، عبر هذه البلاغة، من شد خيوط السرد وتحقيق التشويق بما تمتلكه من قدرة على خلق التوتر، وتجسيد المفارقة، وتشخيص الهواجس. وبهذه الكيفية كان هذا البعد الروائي جوهريا في بناء نص «باريو مالقة».

•••

وفي رواية «المصري» نعثر على أفق آخر للتوجس والقلق والتوتر والمفارقة، ينطلق دائما من هاجس الكتابة والارتباط بالماضي وبالأمكنة وبقيم الألفة والمحبة

لترسيخ صورة المدينة، وصور بعض شخصياتها اللافتة للنظر. فإذا كان عبد الرزاق ومَحمد في رواية «شيخ الرماية»، والمعلم الفقيه الصنهاجي في «باريو مالقة» قد بحثوا عن ألفتهم وشغلوا وقتهم بالبحث والتنقيب عن سيرة الجد وسيدي طلحة، وانتصروا لبعض الأمكنة التي عثروا فيها على نوع من السلوى والاطمئنان النفسي، فإن أحمد الساحلي سيضطلع بمهمة التأريخ لدروب تطوان ومعالمها العتيقة، وكان توجسه من مكر التاريخ وتحولات الواقع أشد وطأة عليه من عبد الرزاق ومَحمد والفقيه الصنهاجي، وكان سعيه إلى التوافق مع زمنه، ومع تغيرات مدينته شاقا متعبا، ترك آثارا سيئة في نفسه، خاصة أنه يكتنز بين جوانحه روح الفنان/ الكاتب الذي يحلم بالمجد الأدبي، ويتخذ أحد أساطين الرواية والقصة العربيين في العصر الحديث نبراسا يهتدي به، وهو نجيب محفوظ.

فأين تمثلت توجسات أحمد الساحلي؟ وكيف جعل السارد من هذه التوجسات بلاغة سردية تبني عوالم النص وتشكل متخيله الروائي؟وهل عثر أحمد الساحلي على ألفة مكنته من طرد هواجسه ومن ثم التفاعل مع واقعه؟

تطالعنا الرواية، منذ صفحاتها الأولى، بتوجسات أحمد الساحلي التي نغصت عليه لحظات حياته، وشكلت أفقا لبلاغة سردية شكلت متخيل الرواية وشدت خيوط أحداثها بأمراس فنية متقنة. فها هو الساحلي بعد تشييعه جثمان صديق عمره عبد الكريم الصويري إلى المقبرة، تسيطر عليه مخاوف النهاية، وهواجس الموت الوشيك، وتجعل عودته عبر دروب المدينة مجالا لاختلاط مشاعر الفقد بذكريات الماضي بتصوير حالات ضعف وانكسار عرفته الشخصية ماضيا، وتستحضرها آنيا، باحثة عن عزاء نفس وعن ألفة مضت مع مضي الصديق الأليف الوفي إلى غياهب التراب. يقول السارد الساحلي مخاطبا نفسه:

«إلى أين ستمضي بي الدروب الملتوية يا عبد الكريم؟ هل سيحلو بعدك شاي «عين بوعنان» وجلسة الكازينو وجولة «الفدان» وذكريات الغرام اللذيذة؟. الشيخوخة

من دونك رماد العصر وأفوله. ولا عزاء في أولادك المشتتين في دنيا الله ولا في زملاء الكازينو المنغلقين على أنفسهم. لكن ثمة رجاء في الخالق وفي غرفة الخلوة. إلى ضوء الكراريس وضوء الأباجورة. إلى التنقيب عن الكلمات لعلها تسعف على الاحتفاظ بطراوة صورتك نابضة في الوجدان قبل أن يأتي دوري. حدسي ينبئني بأن المكابدة لن تطول. بعد شهرين سأتقاعد. ومن يدري، فقد ألتحق بالرفيق الأعلى بعد أسبوع واحد من تقاعدي مثلما التحقت به بعد أسبوع واحد من تقاعدك»(١).

هكذا يكشف المقطع السردي عن توجس أحمد الساحلي من الحياة والآخرين من حوله بعد فقدان صديق طفولته وابن دربه. وقد كان ـ أثناء أوبته من باب المقابر ـ يسترجع ذكريات جمعتهما في المدرسة بحلوها ومرها. غير أنه يصرح في هذا المقطع بنية اتخاذ كراريس الكتابة والتنقيب عن الكلمات وسيلة لتأبيد الألفة وترسيخ صورها. وأول ما يطمح إلى الاحتفاظ به طراوة صورة أليفه النابضة في الوجدان.ويُضمر النص توجسا بينا لدى الشخصية من الموت الذي ظل هاجسا حاضرا طوال الرواية.

وبهذه الشاكلة نرى أن الصداقة قيمة كبرى من القيم التي تنبني عليها هذه الرواية وتكون حافزا نحو كسر هواجس النهاية والخذلان والانكسار، ومواجهة التوجس من الوجود وآفاته، والمجتمع وظلمه، تماما كما وجدنا ذلك في «شيخ الرماية» من خلال علاقة مَحمد وعبد الرزاق، وفي «باريومالقة» عبر أواصر الصداقة التي وحدت صبيان «جماعة طوريطا» وجعلتهم يواجهون هواجس الفقر والجهل والعنف والاغتصاب. ومنذ هذه اللحظة المصيرية سيتخذ أحمد الساحلي قراره بالسعي إلى كتابة رواية عن مدينته تطوان، عن عتاقتها وفرادة أحيائها ودروبها وأماكنها المميزة. وهكذا ستتولد توجسات أخرى لدى الشيخ الطموح المتطلع إلى جعل الكتابة عالمه البديل عن واقعه

---

(١) محمد أنقار، المصري، سلسلة روايات الهلال، العدد ٦٥٩، الطبعة الأولى، القاهرة، نوفمبر ٢٠٠٣، ص. ١٠.

الطاحن، وعن زمنه المضطرب القلق.وقد كان الدافع ـ كما أشرنا سابقا ـ هو سعيه إلى الإمساك بذكرى صديقه وترسيخ الألفة عبر الإبداع الأدبي. يقول أحمد الساحلي: «... وارتسمت على جدار غرفتي أشباح مصطفى صادق الرافعي والمنفلوطي ونجيب محفوظ وزمرتهم من الكتاب بقاماتهم المهيبة وابتساماتهم المتحدية. وتوكدت لي حتمية أن أبقي على بصيص ذكرى عبد الكريم متقدا وسط الخراب النفسي ومستلزمات المجاملات العائلية والاجتماعية»[1].

يفصح هذا المقتطف من الرواية عن وظيفة الكتابة بالنسبة إلى أحمد الساحلي: إنها محاولة للحفاظ على الجميل من ذكريات الصداقة ليظل متوهجا متقدا، وإنها سعي حثيث إلى مجابهة الخراب النفسي والأعطاب التي تصيب الذوات المبدعة الحساسة، وإنها مجابهة لتفاهة المجاملات العائلية والاجتماعية التي تلقي بثقلها على حياة هذه الشخصية الروائية. وبهذه الطريقة يصرح النص بأدواء أحمد الساحلي وتوجساته الكبرى. إن أهم ما كان يسعى إلى الانفكاك منه ربقة التقاليد التطوانية الموروثة البالية التي قيدته بها أمه، ثم زوجته رقية من بعدها (وهي ابنة خالته). فضلا عن رغبة جلية في التحرر من مشاكل اليومي وتبعاته المضنية، وهو الرجل الذي لم يعرف سوى عمله وبيته والكازينو الذي يجتمع فيه مع ثلة من أصدقائه والدروب التي ألفها وكان يمر بها يوميا وهو يشحن رأسه ـ كما يقول ـ بأخبار الولائم والوفيات والترقيات، ولم تتغير حياته إلا قليلا، لكن هزة موت صديقه في الأسبوع الأول بعد تقاعده، جعلته يعود إلى ذاته وإلى التفكير الجدي في الكتابة: كتابة رواية طالما حلم بها.

هكذا كانت الكتابة لدى الساحلي متنفسا للذات وسعيا نحو حرية ممكنة يلقاها في المنجز الأدبي لنجيب محفوظ وصحبه، وفي إمكان تشكيل متخيل إبداعي روائي عن مدينته تطوان. ومن هنا ستبدأ توجسات أخرى في حياة الرجل، وسيعايش تجارب

---

(١) المصري، ص١٧.

جديدة جعلته يتفاعل مع زمنه ويدرك مدى التحولات التي مست حياة الناس والمدينة، بل وغيرت كل شيء من حوله. يقول السارد في مشهد دال:

«.. ورجع بنعيسى لينقض على أستاذ الكازينو بصوته الجهوري. ضرب في شتى الاتجاهات وأثار في أوقات متقاربة موضوعات الرشوة وأمريكا والفلسفة. بينما كنت أبحث عن أرضية صلبة أعاود الوقوف عليها حتى لا يجرفني التيار. وفتح رضا صدره للصواريخ مبتسما ولم يجب. وفي لحظة خمدت فيها نار المفرقعات سرحت مع النفس: «ـ ما الذي انفرد به نجيب محفوظ حتى ألم في رواياته بتفاصيل القاهرة وأزقتها وملايين بشرها وأصناف عاداتها وآلاف مشاكلها وأحلامها؟. لا بد أن يكون ثمة سر يجمعني بالأديب المصري أكثر مما يجمعني بالمحامي ذي الأصول البدوية. الرطوبة التي تسري في دمي وفي دروب مدينتي، والإحساس بجنائزية العصر، والريح الشرقية، والتقزز من بيع الذمم، وتضارب الأهواء والأصوات والقيم على نحو بشع، تلك سمات لا تستطيع ذات بنعيسى أن تتريث إزاءها حتى تتدبرها. ثم إنني أتفوق عليه بقراءة المنفلوطي الحالم والرافعي الوقور ونجيب محفوظ الساحر، أما هو فلا يعطي لهذا الصنف من الكتابات أي اعتبار».

وطلبت من الله أن يعينني فيما تبقى لي من أيام حتى أستخلص منها قيمة قصصية متماسكة أتحداه بها. واستحضرت ذكرى عبد الكريم إذ هي معين التحدي. ومع الذكرى تسلط هاجس الأسبوع المصيري».[1]

هكذا يقف السارد عند مفارقة عدم تمكن الآخرين من فهمه، وانشغالهم بالأحداث السياسية وأحاديث الرشوة وغيرها، بينما لا تلقى وقائع أخرى مثل بيع الذمم وتضارب الأهواء والأصوات والقيم صدى في نفوس أمثال بنعيسى ممن يقفون عند سطح الحياة وتوافهها، ولا يتمكنون من التدبر والتأمل فيما يجري حولهم. وقد اعتبر الساحلي

---

(١) المصري، ص. ٥٣.

ارتباطه بقراءة الأدب والتفكير في الكتابة عن مدينته تطوان واسترجاع ذكريات صديقه نوعا من البحث عن أرضية صلبة حتى لا يجرفه تيار التفاهات المحيطة به: تفاهات الحياة السياسية والتقاليد الاجتماعية البالية التي طالما أسرته وضيعت وقته فيما لا يجدي: تقاليد المجاملات الأسرية والعائلية.

ويمعن السارد في تصوير مكابدته من أجل نسيان الموت وصوره التي تخاتله عبر الارتباط بالأمكنة والعمل على تصويرها، وتصوير بعض شخصيات المدينة التي ترتبط في الذهن بالعتاقة والخصوصية التطوانية. وهو دائما يجعل من ذكرياته الخاصة، وذكريات جمعته بصديقه الراحل عبد الكريم الصويري حافزا على فعل الاسترجاع والتأمل والتساؤل عن سبل الكتابة وتحقيق الغاية: غاية الإمساك بالماضي الجميل، وتصوير عتاقة أحياء المدينة ودروبها وأماكنها، وترسيخ قيم المحبة والألفة: وعلى رأسها وفاء الصداقة.

وتكثر في الرواية مشاهد خروج البطل أحمد الساحلي إلى دروب المدينة بحثا عن مادة لكتابته، وقد كانت بعض جولاته تحفها المخاطر، وتجعله يعيش حالات خوف وهلع بالغة، ليس توجسا من الكتابة ومسؤوليتها، فحسب، وإنما خشية من اعتداء بعض الناس الذين يقابلهم ويتوجسون ـ بدورهم ـ منه خيفة حينما يحسبونه عينا من عيون الشرطة، أو يظنون به ظنونا في غير محلها. وهكذا تنضاف إلى هواجس فَقْد الصديق والتوجس من الموت وعدم فهم المقربين: الأسرة والأصدقاء، والتوجس من إكراهات اليومي وعادات المجتمع وتقاليده الثقيلة، التوجسَ من الآخر: من الناس في الشارع، وفي السوق، وفي المقهى، وفي المسجد ليصير مجموع هذه التوجسات طاقة بلاغية تشكل عوالم الرواية، وتسم شخصية أحمد الساحلي بسمات التردد والخذلان والعجز، تماما، كما لمسنا هذه السمات لدى مَحمد في «شيخ الرماية»، وسلام والفقيه الصنهاجي في «باريومالقة». يقول السارد مصورا لحظة طريفة من لحظات سعيه إلى

الإمساك بخصوصية مكان من أمكنة تطوان: وهو مقهى الطرانكات: «.. قدم لي الرجل المطربش كأس الشاي دونما بشاشة، والواقع أن المقهى كله لم يستسغ حضور وافد غريب ولم يبد أي مظهر من مظاهر الترحاب، فالوجه الحليق والعينان المختفيتان وراء النظارتين الذهبيتين والصدغان الأبيضان والجلباب النظيف والصمت المريب قد أضفى علي هالة من الوقار غير المنسجم مع عبوس المقهى، أضف إلى ذلك كله نظراتي الزائغة التي أثقب بها الوجوه وأتابع بها حركات الأيدي، وأكيد أن رواد المقهى ظنوا أن الزيارة ستكون عابرة لا محالة إذ ليس من عادة رجل وقور أن يقتل وقته بمثل الطريقة التي يقتلونه بها. وبدت على محياي رغبة جامحة في التقاط الكلمات، وكان رد الفعل غضب خفي سرى بين اللاعبين، كما لو أني مخبر لشركة التبغ. وظلت حرقة السؤال القصصي تستثيرني وأنا في موقفي المشبوه، وانطلق أصحاب المقهى يلعبون ويراوغون حسب هواهم ورأيت فيهم مادة خام تمتنع عن أن تسجن ضمن نطاق الفصل الروائي المتربص بهم..»[(١)].

يكشف النص عن معاناة أحمد الساحلي الفريدة من نوعها، فهو في سبيل تحقيق بغيته: الكتابة عن المدينة يتخذ سبلا شتى لاقتناص مادة كتابته، ويضع نفسه في مواقف لا يُحسد عليها، وهي مواقف لا تخلو من مفارقة وطرافة. ففي المشهد السابق نرى الساحلي يعاني حالة توجس من غضب رواد مقهى الطرانكات من المتعاطين لعشبة الكيف (القنب الهندي)، وقد ظنوا أنه مخبر لشركة التبغ، كما لم يلق من جرسون المقهى المطربش، وهو يقدم له الشاي، أي بشاشة ولا حسن ترحيب. وقد سيطر على السارد هاجس الإمساك باللحظة، وهو في موقفه المشبوه ذاك، وكانت تعنيه المادة الخام للكتابة غير أنها كانت تأبى أن تسجن في الذاكرة، وفي نطاق الفصل الروائي المزمع كتابته. وهكذا نستنتج أن حالة الهلع كانت أقوى من رغبة الساحلي، فكانت

---

(١) المصري، ص. ١٠٠.

تحول بينه وبين فهم كلمات رواد المقهى وهم يمارسون ألعابهم المختلفة، ومن ثم ظلت حرقة السؤال القصصي قائمة وسط دوامة مكان معاد لرغبات الشيخ الحالم.

بهذه الشاكلة تمضي الرواية في كشف توزع أحمد الساحلي بين رغبات كتابته عن تطوان والإمساك بعتاقة أحيائها وأماكنها وصور شخصياتها، وبين عدم إسعاف الحاضر بتحولاته الاجتماعية والعمرانية الرجل على القيام بمهمته، وتحقيق حلم كتابته رواية تطوانية تقتفي سحر كتابة نجيب محفوظ عن القاهرة.

وهكذا نرى أن هذا التوزع بين الأمرين كان عنصرا حيويا من عناصر بلاغة التوجس التي قامت عليها الرواية، ومحركا جوهريا لفهم طبيعة شخصية أحمد الساحلي المضطربة المهتزة في واقع ثقيل الوطأة على ذوي النفوس الهشة الحالمة. وتنتهي الرواية ببوح الشخصية وإفضائها لباني مدينة تطوان (علي المنظري) بلواعجها وفشلها فيما حاولت القيام به:

«.. والتفتُ إلى ضريح «سيدي علي المنظري»:

«ـ ها هي أمانتك الوديعة أردها إليك.. لست في مستوى الأمانة.. أنت بنيت المدينة وكان لك مجد البناء الخالد وأنا عجزت عن وصف ما بنيت.. وأقسم بالله العظيم أني كنت مخلصا في نيتي وتجوالي وسعيي.. وقبل هذا وذاك كنت مخلصا في حبي.. أرجو المعذرة فأنا لست أول ولا آخر الفاشلين.. أحمد عاكف قد فشل.. عثمان بيومي نفسه فشل.. أما كمال عبد الجواد فهيهات أن أحذو حذوه..».

ووخزتني القرحة ثانية فخفت أن أموت بعيدا عن داري، وداريت الوخز وأنا أتيه بين القبور والأحواش ومصطبة الجلوس..»[١]

بهذه النبرة الشجية الوديعة يبوح أحمد الساحلي بعدم قدرته على وصف مدينة

---

(١) المصري، ص. ١٨٢.

تطوان بما تعج به من خصوصية معمارية، وبما عرفته من تغيرات اجتماعية وثقافية وسياسية وعمرانية، وبما تشهده من تحولات متسارعة في زمنه القلق المضطرب. وهكذا لم ينتصر القرب من الأمكنة، والارتباط بها، ومحاولة تصويرها، كما لم يُفلح الاقتراب من الناس في مختلف الدروب والأزقة والمقاهي والمساجد التي تردد عليها الساحلي بنية استخلاص مادة كتابته، في جعل الرجل ينسى الموت، ويسلو غياب أليفه عبد الكريم الصويري.

وبهذه الكيفية نرى أن البحث عن الألفة عبر دوامة الجولان في المدينة لم تزد أحمد الساحلي سوى الشعور بفداحة ثقل الواقع وغياب القيم المثلى عن زمننا ومكاننا. ولكن على الرغم من كل ذلك ظل الرجل متشبثا بحلم الكتابة وبقدرتها الشافية وتمكنها من جعل صاحبها يسترجع ألفته المفقودة عبر الكلمات والجمل والصور والفقرات. وهكذا كانت الكتابة عزاء لمحمد وعبد الرزاق والفقيه الصنهاجي وأحمد الساحلي.

•••

انطلاقا من دراستنا للروايات الثلاث التي تركها الروائي محمد أنقار نرى كيف جعل الكاتب من بلاغة التوجس طاقة روائية سردية بامتياز، وكيف شغلها في هذه الأعمال من خلال لعبة كتابية تقوم على حافز البحث عن ألفة ممكنة تكون سلوى للشخصيات وعزاء أمام صعوبات الحياة وقهر الواقع وظلم الوجود. وقد أفلح الكاتب في بناء عوالمه المتخيلة وتصوير شخصياته الروائية، وهي تحيا باحثة عن نوع من الانسجام بينها وبين العالم من حولها، وهو الأمر الذي لم تحققه في الغالب الأعم.

وبهذه الشاكلة نكون قد وضعنا اليد على مكون هام من مكونات بناء الرواية لدى محمد أنقار، وهو مكون جامع يمس ويشمل البعدين الدلالي والفني. وما هذه القراءة سوى إلماحة نقدية إلى هذه الإمكانية البلاغية الحيوية في أدب الكاتب نتطلع إلى تطويرها والمضي بها إلى آفاق أخرى من النقد، وهذه مهمة لا تقتصر على كاتب هذه

السطور، وإنما هي دعوة للتفكير في أعمال الكاتب انطلاقا من هذه الرؤية التي نقترحها في مقاربة أعماله وتأويلها، وقد سبق أن تناولنا هذا الجانب في مجموعته القصصية «البحث عن فريد الأطرش» كما أشرنا من قبل. ونرجو أن تكون هذه القراءة قد أوفت الكاتب المبدع بعض حقه، ولفتت النظر إلى أصالة إبداعه وتميزه.

المصادر

- محمد أنقار، شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة، ٢٠١٢.
- محمد أنقار، باريو مالقا، مطبعة الأمل، تطوان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.
- محمد أنقار، المصري، روايات الهلال، العدد ٦٥٩ القاهرة، ٢٠٠٣.

الرَّمزيُّ والثَّقافيُّ
في رواية «شيخ الرماية» لمحمد أنقار

د. عبد الرحمن التمارة
جامعة مولاي إسماعيل
الكلية المتعددة التخصصات ـ الرشيدية
المغرب
temaraabd@yahoo.fr

مدخل

ارتبط متخّيل المنجز السردي للكاتب المغربي محمد أنقار، الروائي والقصصي، بعوالم مجتمعية ونفسية وإنسانية .. تستند في عمقها إلى الخصائص الثقافية والتحولات الحضارية التي يعرفها المجتمع المغربي في سيروريته التطورية التاريخية. لكن ذلك يتم وفق مقتضيات التخييل السردي، مما يؤشر على إدراك عميق للمسافة الفاصلة بين «معرفة» الإبداع السردي وشروط بنائه جمالياً وخطابياً وتقنيّاً، وبين «تحويل» الواقع المعيش والمعاين عَبرَ وسائط يستدعيها الفعل الإبداعي. لهذا، فإن أهمية الإبداع السردي الروائي لا تكمن في قدرة الكاتب على الارتباط بواقعه، بل في الإمكانيات الجمالية والفنية والتّعبيرية التي يوظفها في بناء المرجعية النصية لروايته. من هنا، قد تبدو كثير من الأحداث البانية لمرجعيات روايات محمد أنقار مقترنة بـ«الواقع» الإنساني في كينونته وتَجلّيه الخارج نصّي، ومتصلة بـ«القضايا اليومية» الموغلة في

البساطة والمحلّيّة، لكنها قضايا مرتبطة بسياقها التاريخي والثقافي والحضاري. ضمن هذا الإطار نتساءل: ما هي العوالم البانية للمرجعية النّصية لرواية «شيخ الرماية»؟ وما هي الدلالات والأبعاد المتولّدة من هذه المرجعية؟

١ . تعدّد الحكاية: تحوّل الحياة

تقوم رواية «شيخ الرماية»[١]، للقاص والروائي المغربي محمد أنقار، على هندسة بنائية موزعة على ثلاثة فصول؛ فصلان معنونان باسمي علم مذكّر: عبد الرزاق، ومحمد. وفصل ثالث يحمل عنوانا دالاً على كائن بشري في انتماء عمري متقدم: الشيخ. أفضت هذه الهندسة السردية لتمركز أحداث الرواية حول شخصية الشيخ (شيخ الرماية، الشيخ أنقّار)، وحكاياته المتنوعة وكراماته المتعدّدة، التي عمل حفيده التاجر محمد على جمعها، وتقديمها لصديقه الأستاذ المفتش عبد الرزاق كي ينظمها ويعطيها طابعاً سردياً ملائماً: «كلفني بتنظيمها [حكايات الشيخ] وإعادة صياغاتها بحكم أني تخرجت من الجامعة، وتمكنت من حرفة الكتابة إلى حد ما. وأعترف بأنني لم أكتف بالتنظيم والصياغة فحسب، بل أضفت إليهما ما رأيته مناسباً من تصويبات تاريخية، ومعلومات، واقتباسات قرأتها في الكتب، أو سمعتها، أو استخلصتها من مزاج الصديق ..». (ص٦-٧)

تتأسسُ المرجعية البانية لرواية «شيخ الرماية» ضمن إطار دينامي قوامه التركيب السردي النوعي، مما أفضى لتشييد أحداث الرواية على ثلاث حكايات تتعالق سببياً وتنظيمياً، وتتبادل التأثير والتأثر. أوّلهما، حكاية عبد الرزاق الوردي الذي تجمعه علاقة صداقة بحفيد الشيخ، لذا عمل على صياغة ملائمة لأحداث تخص الوقائع الخاصة بهذا الحفيد من جهة، والمتصلة بحكايات جده وأخباره من جهة ثانية: «كذلك شأن تجربتي مع الصديق محمد وحكايات جدّه الذي عُرف في تطوان وضواحيها بشيخ

---

(١) محمد أنقار، **شيخ الرماية**، رواية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ط١، ٢٠١٢. وأرقام الصفحات داخل المقال التي لا تحيل على الهامش هي صفحات الرواية.

الرماية منذ نهاية القرن التاسع عشر. وهي حكايات سمع معظمها عن أبيه خلال طفولته الأولى، وتابع سماعها عنه في رجولته قبل أن يُتوفى رحمه الله، ثم استعان بغير أبيه طمعاً في إكمال الدائرة التي لا أظن أنها ستكتمل ذات يوم» (ص ٦). وثانيهما، حكاية محمد التاجر (حفيد الشيخ) الباحث عن تاريخ جده، أو المستَحْضِر تجاربه المختلفة مع النساء: «غادرت الوظيفة في سياق التقاعد النسبي، بعد أن شاخ الوالد، وحللت محلّه في إدارة متجر بيع ملابس الأطفال. الآن تجاوزت الكهولة. لست متزوجاً وليس لدي أولاد» (ص ٢٨)، «زدت على ذلك بأن لعنتُ نفسي ولعنت مهنة التجارة وقصص النساء التي صرفتني عن أحبابي كلّ هذه العقود» (ص ٨٧). وثالثهما، حكاية شيخ الرماية أنقّار الراصدة حكايات متنوعة عن كراماته وحياته الماضية، وهي حكايات وكرامات دَوَّنَها حفيده محمد في دفتر خاص: «سلمني دفتراً دوّن فيه حكايات جدّه وكراماته» (ص٩)، «كان جدّك ذا بركة وكرامات. قبره يزار باستمرار من القريبين والبعيدين طالبين بركته» (ص١٢٧).

تتوخّى الرواية كشف الذات الإنسانية، وإبراز صور الاختلاف الثقافي بين أزمنة متوالية؛ من منطلق أنَّ «الأدب يُعنى بالكيفية التي نجعل بها أنفسنا واضحة ومفهومة لنا؛ ومن هنا تنبع أهمية الرواية المعاصرة لأنها ترمي في المقام الأوّل وقبل كلّ شيء لأن ترينا من نحن في زمننا هذا الذي نعيشه»[1]. بهذا المعنى، يُسعفُ تأمُّل الأحداث الخاصة بكل حكاية من الحكايات الثلاث المؤسسة للرواية، إلى القول إن رواية «شيخ الرماية» تقربنا من قضايا متنوّعة تخصُّ الإنسان في كينونته ووجوده، خاصاً كان أم عاماً، وفي سيرورته (مساره) التطورية وصيرورته (تحولاته) النوعية. بهذا المعنى، إذا كانت الحياة خطّاً زمنياً ممتدّاً، فهي حياة مفتوحة، رمزياً، على التطوّر والتجدّد المستمرّين.

(١) روبرت إيغلستون، **الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً**، ترجمة وتقديم: لطفيّة الدليمي، دار المدى، بيروت ـ دمشق، ط١، ٢٠١٧، ص: ٥٣.

لهذا، تتبدّى الحياةُ الإنسانية مفتوحة على تشييد الكينونة (الشيخ) على مبدأ التميّز النوعي، فتتجلّى الكرامة، أولاً، ترميزاً للطيبوبة والجدّية والفعل الحسن المؤطر بقيمة الخير. وثانياً، ترميزاً للمغامرة وهزم الخوف، والعمل الجاد المؤسس على نقض الشّر. من هنا، فإن متخيّل رواية «شيخ الرماية» يشتغل كاستراتيجية بنائية لكثير من القضايا التي تكشف سلطة الحكاية الكاشفة تاريخية ذات لم يَعُد لها وجود (الشيخ أنقار)، وذات موجودة في زمن تشعر بانفصالها عنه فعملت على كشف «الجذور». لكنّ ما يميّز هذا التباين بين زمنية الجدّ وزمنية الحفيد هو كشف التحولات العميقة التي تميّز الوجود الإنساني. إنّ هذا يفضي بحكايات الرواية لتأكيد مبدأ التغيير، وبالتالي الاحتفاء بالحياة خارج منطق «التكرار الثابت».

يُبيِّنُ التنوّع الحكائي البارز في الحكايات الثلاث، إذاً، أن «شيخ الرماية» رواية تحولات متعدّدة مختلفة؛ مما جعل المتخيّل النّصي ينتهك مبدأ الحكي الذاتي، وينفتح على التاريخي والعلائقي. قد تتبدّى حكايات الرواية المتنوعة، في ظاهرها السطحي، مقترنة بسردية الفوضى، لكن في عمقها الرمزي تُشيّدُ الحكايات المتعدّدة عالماً سردياً مضاداً للواقع التجريبي الموسوم بالكارثة؛ على اعتبار «أن السردية تعطي شكلاً للفوضى التي تميّز التجربة»[1]. بهذا المعنى، فإنّ حكايات عبد الرزاق ومحمد والشيخ، رغم الإيهام باستقلاليتها، إلا أنها لا تشتغل في انفصال حكائي، بل تتفاعل ضمن نسق سردي دينامي يؤكد ترابطها المتين، ويبرز أبعادها الكاشفة وجود تحولات نوعية في حياة الإنسان ضمن سيرورته الوجودية؛ قد تكون تحولات مستمدّة من الامتلاء الروحي القيمي (الشيخ وكراماته)، أو من الامتلاء المعرفي الفكري (عبد الرزاق)، أو من الامتلاء الوجداني العاطفي (الحفيد محمد).

---

(١) أمبرتو إيكو، **ست نزهات في غابة السّرد**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص: ١٤٢.

يشتغل المتخيل الروائي، إذاً ـ ضمن استراتيجية تفاعلية تشيّد تواريخ جديدة، فتصير الرواية فضاءً لبناء الذات ضمن تجربة فهم الذات والآخرين، وتجربة «كشف» تأثير التحوّل التاريخي (الزمن) على تقويض أي ثبات في الجوهر الإنساني. إن هذا ما تحاول القيام به الذات (الحفيد محمد) التي تعيش حياة مفتوحة على المغامرة؛ مغامرة أساسها العلاقات المتنوعة مع النساء، ومغامرة قِوامها الرغبة في إدراك تاريخ مُهمل للذات (تاريخ الجدّ وزمنيته النوعية). إنّ تجربة الفهم لا تتحقق إلا عبْر الانفتاح على الممتلِكِ تراكماً معرفياً يسعفه في تحقيق تلك التجربة من جهة، وعلى امتلاك ما يبيّنُ ملامح التّميّز في زمن الماضي (حكايات الجد الشيخ أنقّار).

تقترن أحداث الحكايات الثلاث المتنوّعة، في رواية «شيخ الرماية»، ببناء حكائي غايته الرمزية هي محاولة الفهم والكشف. بهذا المعنى، فإنّ تقديم حكاية يعني انفتاحاً على عالم ذات معينة قادرٍ على إضاءة المعتم في تجربة هذه الذات وذوات أخرى، انطلاقاً من الحكايات المستعادة حول كينونتها ومسارها وفعلها. إنّ تجربة الفهم دفعت لكشف بعض الذوات (محمد وعبد الرزاق) سردياً، والبحث في تاريخية ذات غائبة زمنيا (الشيخ أنقار). بيّن ذلك أن التعدُّدَ الحكائي في الرواية ترميزٌ لتعّدد الوضعيات الإنسانية، دون انفصالها وظيفياً في النسق البنائي العام للرواية؛ من منطلق «أن العالم الروائي ليس سوى وضعيات إنسانية متراكبة ومترابطة فيما بينها»[1].

انبنت رواية «شيخ الرماية»، إذاً، على التنوع الحكائي. تنطوي الحكايات المتنوعة على كشف تجربة، وعلى إضاءة وجود وحياة. يتجلّى هذا في مختلف الأحداث المشيّدَةِ لحكاية شخصية عبد الرزاق الوردي؛ باعتبارها حكايَةَ المسار العلمي والمهني، وعلاقة الصداقة والبحث عن التاريخ الأسري للصديق محمد، ومهارة التنظيم والتفكير. وتبرزها،

---

(١) سعيد بنكراد، النّص السردي: **نحو سميائيات للإيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٩٦، ص: ٧٢.

ثانياً، مجموع الأحداث المشكِّلة لحكاية النشوء والامتداد والأسرة، وتنوع الحكايات مع النساء (لطيفة وفوزية وسلوى ..)، ثم حكاية البحث الصعب والمتعب عن تاريخ الجدّ (هَوسُ شجرة العائلية، وعقدة الأصل) الحاج محمد أنقّار المشهور بشيخ الرماية. وتوضِّحها، ثالثاً، أحداث حكاية تاريخ الشيخ (شيخ الرماية). تاريخٌ كاشفٌ زمنية حضارية (زمن الشيخ) وجغرافية نوعية (قرية الشيخ أنقار)، ثم أصول الشيخ، والواقعة الخاصة التي كانت سبباً في تسميته بأنقّار (واقعة احضار المُكْحلة المنقَّرةِ من الكهف، ص١٣٥-١٣٦). فضلا عن الحكي المتّصل بإخوته وزوجاته، ومكان استقراره (انقاقرة أو دار أنقّار، ص١٤٦). علاوة على حكايات مهارته الفائقة في الرماية، وعلاقاته النوعية بمساعديه، وبطولاته الميدانية، وكرماته وخوارقه، وموته الغامض، دون ترك بركته لأحد أبنائه، سوى بعض الأمور المادية التي وزعها أفراد عائلته «بعد وفاة الشيخ وزّع أبناؤه فيما بينهم تركة أبيهم القليلة. أخذ أحدهم الزّعْبُولَةَ، وهي محفظة تعلق على الكتف بشريط، تعدّ من مستلزمات الرماية. وقيل إنّ عمي السي أحمد الطّنجي حظي بالصينية الفضية. واحتفظت عمتي خدوج في طنجة بحجر كان قد كتب عليه الشيخ بارك فيه ابنته. ولم يتذكر أبي تفاصيل ما أخذ باستثناء قطعة صغيرة من «الغلاف» أو غطاء الرأس لا تزال مدفونة في إحدى وسائد المرحومة أمي. وعلمت أنّ أبناء عمي السمسي ظلوا محتفظين بمؤخرة مكحلة الشيخ .. أما أنا فما زلت أحتفظ في غرفة نومي بغُصنة الدفلى التي بارك الشيخ نبتتها ذات يوم في أعالي الزِّينَات» (ص ١٨٣).

بهذا المعنى، فإن الحكايات المتنوعة في رواية «شيخ الرماية» تبرزُ التحولات النوعية التي تمسُّ الحياة الإنسانية، على اعتبار أنّ جوهر الإنسان، بفاعليته المؤثرة في الوجود وانفعاله به، لا يتّسمُ بالثبات، ولا يقوم على مبدأ النّمط. من هنا، إذا كانت الحياة الإنسانية قائمة على الانفتاح والتغيير، فذاك يستتبعه استنتاج أهميّة التخييل الروائي في محاولة فهم التجارب الإنسانية وإدراك عمقها الدال، في سياق تجريبي، وليس

«استنساخ» تلك التجارب أثناء تشييد الرواية؛ حيث «إنّ الكتّاب ليسوا ناسخين ملهمين ولكن قراءً ومفسرين للتجربة»[1].

٢. خفّة الحكاية: ثقلُ المعرفة

تقودُ المعطيات السابقة إلى التساؤل: ما هي الأبعاد التاريخية والثقافية والحضارية لأحداث الرواية؟ أي ما هي أبعادها بناء على تنوع حكاياتها وتداخلها (ثلاث حكايات)؟

تظلُّ الرواية ضامنة لمعرفة مضمرة، فيتخلّص المحكي من سلطة الفراغ المعرفي. هكذا، تشير رواية «شيخ الرماية» إلى السلطة الرمزية للمعرفة؛ لأنها سلطة تفضي لإنتاج التقدير، وتُسهم في تدعيم العلاقات الإنسانية. إنها السلطة التي امتلكها الأستاذ عبد الرزاق، ووظفها لدعم هدف التاجر محمد في تحقيق الوعي بسيرة جدّه الشيخ أنقار، بروح ملؤها الاستمتاع والإفادة، وكل ما يُسعف في دَعم الصداقة: «ويمكن القول، في المحصلة، كأننا كتبنا هذا العمل سوياً؛ محمد بوقائعه وأخبار جدّه، وأنا بتجويد الصياغة وتلويناتها الفكرية. وأشير في الأخير إلى أنّي أنجزت هذه المهمة بمتعة، بحكم صداقتنا الممتدّة منذ الصبا بحومة النَّيَّارينْ إلى يومنا هذا. كان محمد يقر بالمسافة الثقافية الفاصلة بيني وبينه. وباسم تلك المسافة وضع فيَّ ثقته الكاملة. في البداية لم يكن متحمّساً لفكرة إِطْلاَع الآخرين على أوراقه بحكم ما عُرف عنه من خجل وتردد، إلاّ أني أفلحتُ في إقناعه بعدم احتكارها، وضرورة نشرها بين الناس لكي يقتسموا معه ما حوته من معارف، ويستمتعوا بخوارقها، ويجد بذلك بعض التعويض الشخصي» (ص٨- ٩).

يظهر أنّ امتلاك الثقافة (المعرفة) يسعف في حلّ أزمات الآخرين، ويساعد في تفعيل الصورة النوعية للإنسان المتعلّم القادر على تحويل «التجارب الخامة» إلى

---

(١) والاس مارتن، **نظريات السّرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص: ٢٣٥.

إنتاجات معرفية دالة ومعبرة. من هنا، فإنّ «فضيلة التّعلّم» تكشف القيمة النوعية للفعل الإبداعي الروائي، فيتجلّى أسُّها المركزي في قدرة الحسّ الفنّي على بناء تخييل يستحقُّ الانتساب إلى «المعرفة» الإبداعية ذات أساس إنساني، فتتخذ صورة مخالفة للمعرفة العلمية المطلقة؛ حيث «إنّ العظمة في الأدب وفي التّدبُّر بالأدب هي عندما تتراءى لك الأفكار ـ حتى المهولة منها ـ يحرضها الشعور بالحالة المطلقة الآخذة بالتراكم»(١).

لا يتعلق الأمر بترتيب حكايات شيخ نوعي، بل بالمساهمة في اكتشاف ما وراء جمع تلك الحكايات. لهذا، فالمقطع السردي السابق يكشف أنّ الإنسان بامتداداته وليس بذاته فقط، كما أنّ استعادة الماضي البشري يُعدُّ محاولةً لفهم تواريخ منسية، والعمل على توسيع الوعي بها، وانتهاك للتاريخ الرسمي الذي يقترن بنظام السلطة الموجَّهَة بنسق إيديولوجي ضاغط. وكأنّ حكايات «شيخ الرماية» تستمدُّ رمزيتها من الوجود التاريخي الماضي المخالف للزمن الراهن، مُحاوِلةً فهمَ الوجود الإنساني، الذي تتراءى معالمه الكبرى في ذات فردية (الشيخ)، في سياق تشكّل كينونته وتكوّنه وكيفية تفاعله مع سياقه التاريخي والحضاري والثقافي؛ باعتبار أنّ الرواية المعاصرة «لا تسعى إلى أن تكون انعكاساً للتغيرات الاعتيادية التي تحصل على صعيد فهمنا للماضي فحسب، بل ترمي لمساءلة الكيفيات التي تنتمي بها للماضي، وكذلك مساءلة جوهر تجربتنا الإنسانية بشأن «ماضوية pastness» الماضي ذاتها»(٢).

يظهر أنّ التّعلّق بالماضي يعتبرُ بحثاً عن حلّ لأزمة حاضرة، وأنّ البحث عن أصل مهمل يُعدُّ مدخلاً لكشف عمق الحياة، واكتساب خبرة بالإنسان ومعرفة جديدة بالوجود: «أشعر الآن بارتياح إثر مساهمتي في مساعدة محمد على صياغة أخباره،

---

(١) فيليب دايفيس، **القراءة والقارئ: صوّر في البلاغة الأدبية**، ترجمة: رينة الطفيلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٦، ص: ١٨٤.

(٢) روبرت إيغلستون، **الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً**، ص: ١١٦.

وحكايات جدّه، وتفاصيل بعض مغامراته النسائية، بل حتى مساعدته على الاقتراب من فهم نفسه من خلال الإنصات إليه ومشاركته وجدانياً» (ص٢٢). لا تهمّ الراحة النفسية التي يشعر بها عبد الرزاق، بل ما يهمّ هو ايحاءات كلامه. إنّ حكي زمن الأجيال المختلفة (الشيخ الجد، ومحمد الحفيد) يؤشر على أهمية «المعرفة الروائية»؛ باعتبارها معرفة مفتوحة على المحتمل والممكن، ومعرفة مقترنة بكشف المتغيّر البشري في الأزمنة (الماضي، الحاضر) والأمكنة (تطوان وضواحيها المختلفة)، من منطلق «أنّ المعرفة الروائية لا تستند إلى موضوعية قابلة للقياس والتأكد من صحتها، وإنما هي معرفة تمتزج فيها التجربة النسبية ذات الطابع الأنطولوجي والغيري بسيرورة التذويت والاستبطان»[1].

يتجلّى التاريخ المعاصر لحفيد الشيخ مفتوحاً على بعض الاختلالات. لهذا، فالاعتناء بتاريخ الشيخ، المتضمّن في حكاياته، يكشف تأسيس صورة نوعية للجدِّ، ويضمرُ رغبة عميقة في تجاوز النقص الذي تعانيه الذات: «قلت لعبد الرزاق: ساعدني على إنقاذ حكايات الجد فأنقذ بذلك نفسي؟» (ص٤٦). يبرزُ البطل النوعي (الشيخ) في الماضي، إذاً، انهيارَ البطولة في حاضر الحفيد. كأن البحث عن بطولة مفتقدة، وبطل من الأصول (الجد)، هو محاولة أكيدة لترميم الذات المنهارة والغارقة في بؤس الواقع وقلق الراهن. بهذا المعنى، فإنّ كل شخص فاته أن يصير بطلاً، رغم محاولاته المتعدّدة، قد يجد عزاءه في ذكرى «بطل نوعي» تجمعه معه صلة قرابة معينة (الجد والحفيد هنا). لهذا، فإنّ أحداث الرواية لا تنشغل بقضايا الإنسان في ماضيه، بل تقترن به في تحوّله وديناميته. وبهذا المعنى، تتّصل القوة الرمزية للسرد في كشف الإنسان، خاصة في قضايا المغيّبة في الخطابات الموازية للفعل الإبداعي. وكأن رواية «شيخ

---

(١) محمد برادة، **«نقد الرواية وإنتاج المعرفة»**، ضمن: **الرواية العربية في نهاية القرن: رؤى ومسارات**، أعمال ندوة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط١، فبراير ٢٠٠٦، ص: ٢٥٣.

الرماية»، في عمقها الرمزي الدال، هي رواية تحول؛ تحوّل مسَّ الإنسان والفضاء والقيم والفعل البشري..إلخ. لهذا، فإن سياسة تذكّر الماضي، وكشف تحولات الحياة النوعية كما يبرزها قانون التذكّر، تبيِّنُ أن أُسَّ الرواية هو الإنسان في امتداداته الرمزية الدالة؛ حيث «تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص»[1].

تقترن الرواية بالإنسان، إذا، وتنفتح على التاريخ المجيد المقرون بالفعل الإيجابي والصورة المثالية، وبقوة الشخصية النموذجية (الشيخ أنقار) المؤطرة بالقيم الإنسانية النبيلة، والمدافعة عنها والمنتجة لها. إن المحكي يكشف بطولة نوعية لا تقاس بالقول فقط، بل تتحدّد بالسلوك والفعل: «ولم يكتف الشيخ بالخطاب المحذِّر وإنّما هيّأ «حرْكة» من الرجال وخرج إلى المعركة» (ص١٦٥). لا يرتكن الشيخ إلى خطاب الوعظ والتوجيه، بل يشتغل بمنطق نقض الخنوع وتفعيل مبدأ الفعل الدينامي المفضي لتحقيق نتائج إيجابية. كشفت الأحداث أن الشيخ انتصر على خصومه، لكن ما كشفته في العمق هو أن الإنسان البطل يجمع بين ثقل الفكر (النظري) وخفة الفعل (التطبيق). لهذا، يظهر أنّ تأسيس الصورة الناجحة والنموذجية للذات الإنسانية (بطولة متنوعة التجليات) في الحاضر يفضي لتشييد مستقبل نوعي ورمزي لامتدادات هذه الذات: «وذكر الوالد أنّ الشيخ كان له موضوع يجلس فيه للصلاة والتّعبّد بين النّقّاطة وبني عِمران. ثم أضحى الموضوع مزاراً سمي بروضة أنقّار كان يُزار في حياته وبعد مماته» (ص١٥٦).

يتضح أن سيرة البطل النوعي تنبثق من «مجموع الحكايات» (التي لا تنفي فعله) النوعية، التي ترسم «أيقونة» نموذجية للذات البطلة، وتكشف جوهر فعلها وسلوكها وقولها. من هنا، ترتبط رواية «شيخ الرماية» بالبطولة الإنسانية (عُرف الشيخ بمهارته الفائقة في الرماية) باعتبارها «قيمة عقلانية ونفسية» تؤكد قوة البطل الفكرية، وتوازنه

---

(١) ميلان كونديرا، **فن الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص: ٨.

النفسي، وجرأته في الفعل والقول، وخوارقه المثيرة: «إنّ الشيخ كان يخرج ليجاهد ضد النصارى فتصيبه بعض الطلقات ويصطدم رصاصها بملابسه فلا يخترقها وإنما تستقر في ثناياها. وعندما يعود إلى داره منهكاً ويتأهب للنوم يخلع جلبابه وقشّابته فيتساقط منها الرصاص الذي لم يفلح في اختراق جسده ..» (ص١٦٩).

لا تقتصر بطولة الشيخ على التعبُّد والابتعاد عن الحياة الاجتماعية، بل تتجاوزه للانخراط في المواجهة المقدّسة (محاربة أعداء الوطن). بهذا المعنى، فإن البطولة المفضية لتأسيس كاريزما خاصة تكشف أنموذجاً إنسانياً نوعياً تنطوي كينونته على قيم تربوية وتعليمية، قد تسعف في معالجة الضعف والهشاشة، في زمن لاحق، المؤطِّرة لكائن بشري يرى نفسه مفتقداً لأي تميز نوعي (حفيد الشيخ). غير أن التميّز، في عمقه، تبنيه الذات ولا ترثه، لأن الفعل في الوجود مرهون بالتفاعل الخلاق مع السياق التاريخي والإنساني: «وعلّق أبي: ـ هكذا مات الشيخ من دون أن يترك بركته لأي من أبنائه وقد كنتُ مرشحاً لأرثها عنه أنا الولد الأصغر.

ثم أردف في حسرة:

ـ كان الشيخ تنبأ بالحال السيئ الذي ستؤول إليه الأمور فماتت بركته معه ..» (ص١٨١).

يتلازم متخيّل التأريخ بمتخيّل السيرة، وفي تلازمهما تتجلى صورة إنسان نوعي عرف تحولات مختلفة. ظهر «الشيخ»، إنساناً قريباً من «الأولياء»، حياته مليئة بالكرامات، ومفتوحة على التّميز النوعي الذي يصيّره «بطلاً» ملهماً أينما حلّ تحلُّ القيّم الإنسانية النبيلة. بينما تجلّى «حفيد الشيخ» كائناً بشرياً يعيش حياة الضياع والتيه، وكلّ تجاربه العشقية انتهت للفشل، فصارت حياته تراجيدية؛ لأنه لم يؤسس حياته على مبدأ التوازن والنجاح، ولم يقوَ على إدراك الطابع المميز لأسرته الممتدة، التي لها أصول (الشيخ أنقار) نوعية: «لعنتُ مهنة التجارة وقصص النساء التي صرفتني عن أحبابي كل هذه

العقود» (ص ٨٧). من هنا، صار البحث في ماضي الذات، والانشغال بمشكلة الأصل (الجد) مدخلاً لتجاوز انهيارات الذات الداخلية، وللتّخلّص من الإحساس بالمأساة التي تحيط بالذات والواقع. وكأن مغامرة البحث عن شجرة العائلة تكشف رغبة تجاوز خيبات الذات في الحياة، وتحويل الهزائم المتتالية إلى انتصار نوعي لما تكتشف الذات أصولها الماضية: «تملكني إحساس شبيه بذاك الذي أحسسته لحظة أن وقفتُ على أطلال دار الشيخ في أَنقَّارَن. إحساس الفوز، وإدراك الغاية، وحتى الانتصار» (ص ٨٦).

تركيب

إنّ هذه الأفكار المضمرة في أحداث الرواية لا تنفي إمكانية الحديث عن أبعاد أخرى قد يولّدها قارئ آخر، بالنظر إلى سياق القراءة والتلقي من جهة، وإلى الحمولة المعرفية والخلفية المنهجية والإيديولوجية من جهة ثانية. لهذا، فإن رواية «شيخ الرماية» اقتربت، باقتدار رفيع، من الوجود الإنساني ضمن سيرورة وجودية مفتوحة على الكثير من التحولات، وأسست لرغبة فهم الأجيال السابقة خارج منطق الصراع. هكذا، بيّن الروائي محمد أنقار، رحمه الله، كيف أن الإنسان يعيش في حياة ملؤها الحوار، ويحكمها التكامل الوظيفي. لهذا، لا معنى للاحتفاء بالأجداد حدَّ التقديس، ولا بالثورة على صورتهم حدَّ التدنيس. كما أن الاهتمام بالماضي قد يكشف الإنسان في كينونته وصيرورته، وأنّ التطور الذي يمسُّ المجتمعات يجب أن يلازمهُ تفكير في هذا التطور بامتداداته المختلفة، عِوَض التمركز على ذات أو تاريخ معين والاحتماء به دون انخراط فعلي في الحياة.

المصادر والمراجع

- أنقار (محمد)، **شيخ الرماية**، رواية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ط١، ٢٠١٢.
- إيغلستون (روبرت)، **الرواية المعاصرة: مقدمة قصيرة جداً**، ترجمة وتقديم: لطفيّة الدليمي، دار المدى، بيروت ـ دمشق، ط١، ٢٠١٧.
- إيكو (أمبرتو)، **ست نزهات في غابة السّرد**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ط١، ٢٠٠٥.
- برادة (محمد)، **«نقد الرواية وإنتاج المعرفة»**، ضمن: **الرواية العربية في نهاية القرن: رؤى ومسارات**، أعمال ندوة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط١، فبراير ٢٠٠٦.
- بنكراد (سعيد)، **النّص السردي: نحو سميائيات للإيديولوجيا**، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٩٩٦.
- دايفيس (فيليب)، **القراءة والقارئ: صوّر في البلاغة الأدبية**، ترجمة: رينة الطفيلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٦.
- كونديرا (ميلان)، **فن الرواية**، ترجمة: بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١.
- مارتن (والاس)، **نظريات السّرد الحديثة**، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.

شيخ الرماية/ شيخ الكتابة،
السرد والهوية

سعيد جبار

يعتبر «محمد أنقار» صوتا من الأصوات الإبداعية المتميزة بالمغرب على مستوى الكتابة السردية روائيا وقصصيا؛ وقد حقق من خلال مجموعة من النصوص التي أصدرها سواء في الرواية أو القصة القصيرة تراكمات نصية جديرة بالقراءة والاهتمام. وهو إلى جانب ذلك أديب ناقد له مكانته النقدية في الساحة النقدية المغربية. وبالنظر إلى إنتاجاته في المجال يتضح أن رؤيته النقدية متعددة الأبعاد تجمع بين السرد والمسرح والأدب المقارن وكذا أدب الأطفال.

في المسار الروائي تجلت تجربة أنقار الروائية حتى الآن من خلال ثلاثة نصوص روائية هي: المصري ٢٠٠٣، باريو مالقة ٢٠٠٧، وشيخ الرماية ٢٠١٢. وهي سيرورة يمكن للمتلقي من خلال متابعتها التعرف على الملامح الأساسية المميزة لهذه التجربة الروائية. ويعتبر النص الأخير[١] بصمة متميزة في هذه التجربة يقدم من خلاله تصورا ويلملم جروحا أصبحنا نراها بالفعل حاضرة بقوة في العديد من الحوارات الثقافية والإنتاجات الفكرية والسردية عموما، ويتعلق الأمر بالبحث عن الذات أو الهوية الضائعة؛ فالهوية هي هذا الحاضر «الآن» الذي يعيشه على مستوى عالم الرواية كل من محمد وعبد الرزاق اللذين يبحثان عن نفسيهما بين الماضي أي الإرث العائلي

---

(١) شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة، تطوان ٢٠١٢.

والمستقبل النسل الضامن للاستمرارية. وإذا كان عبد الرزاق حسم الموقف من خلال تجاهل الماضي البعيد على الأقل والاهتمام بمستقبله من خلال حياته المهنية والعائلية، فإن محمدا حفيد الشيخ يبقى بؤرة الأزمة الذي يجسد هذا الصراع النفسي الداخلي في البحث عن الذات.

فشل محمد في رسم معالم مستقبله من خلال علاقاته العاطفية الفاشلة مع الجنس الآخر، لطيفة في أيام الدراسة ثم فوزية التي خطا معها خطوات مهمة من أجل المستقبل لكنها تتكسر بسرعة. غياب هذا المستقبل الواضح دفع بشخصية محمد إلى التوجه إلى الماضي، البحث عن الأصول (الجد شيخ الرماية).

محور بحثه إذن هو هذا الجد المتميز الذي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ويأتي السرد في هذه الرواية ليرسم معالم هذا البحث عن الذات من خلال سيرة الشيخ ومسار تحققها؛ وبالتالي توجهنا في قراءة النص مجموعة من الأسئلة التي ترتبط بهذا البحث نجملها في:

- كيف تأسست معالم الشيخ؟

- ما الاتجاهات التي سار فيها البحث عن معالم الشيخ؟

- من ساهم في الرسم النهائي لهذه المعالم؟

- هل اكتملت الصورة التي يبحث عنها محمد؟

تشتمل الرواية على ثلاثة فصول معنونة بأسماء الشخصيات المحورية في القصة:

- عبد الرزاق باعتباره الموثق والمدون لقصة الشيخ من خلال كراسات صديقه محمد والمرافق له في بعض رحلات البحث عن تاريخ الشيخ الجد.

- محمد وهو الذات الباحثة عن هذا الماضي والتي تحاول أن ترسم معالمه تعويضا عن حاضر عقيم انقطعت سبل مستقبله بملازمة العزوبية.

ـ الشيخ وهو موضوع البحث الذي رسمت معالمه من خلال الكراسات التي حصل عليها عبد الرزاق من صديقه ليكتب سيرة الجد.

بربط هذه الفصول بالأسئلة السابقة يظهر أن قراءتنا للرواية ستسير بصورة معكوسة نبدأها من النهاية إلى البداية فالفصل الثالث هو الذي يبئر الشيخ ويهتم بمعالمه. هيمن عليه صوت السارد المشارك الذي يحضر بضمير المتكلم بين الحين والآخر ويعود على محمد الحفيد وهو يحكي عن جده.

١ . الشيخ/ موضوع البحث:

ارتسمت معالمه من خلال المعلومات والروايات الشفوية التي جمعها الحفيد محمد من الأهل والأقارب أو من كانت له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالشيخ الجد. ولهذا فإن شخصية الشيخ كانت تؤرق الحفيد وهو يبحث عن أصولها ومعالمها ويعكس ذلك السؤال المباشر الذي يطرحه السارد وهو يرسم المسار السردي للجد: من أين جاء هذا الشيخ؟ (ص:١٣٥). ومباشرة يجيب عنه ليشير أن هذه المعرفة رغم كل شيء ستبقى ناقصة «لا أدري كل ما أعرفه أنه استقر في خلوة إنقارن الواقعة بين الزينات وقرية ترنكات في أعلى الجبل» (ص:١٣٥). كانت هذه الخلوة هي منطلق تجميع المعلومات والأخبار حول الشيخ. وبمواصلة المسار السردي في هذا الفصل يتبين أن الأصوات الموجهة للأخبار هي محدودة ومعدودة كالآتي:

ـ صوت الأب: باعتباره الجسر الرابط بين الجد والحفيد وكان هذا الصوت أكثر حضورا في رسم معالم شيخ الرماية باعتباره الأقرب إليه وضعا ونسبا.

ـ رحيمو الزيناتية: وهي تروي عن رحمة التي بدورها تروي عن إحدى قريباتها (ص:١٥٧).

ـ أم محمد: تروي بعض خوارق الشيخ «ومن الخوارق العظيمة التي روتها أمي في هدوء وراحة وفي غياب أبي» (ص:١٦٩).

- ما رواه أحد أفراد عائلته من طنجة عن عمه السي أحمد (ص:١٧٤).

- وحكى أحد رواة حومة الشقاقرة بقبيلة بني راتن (ص:١٧٨).

- حدثني راوي عين بوعنان الحاج شقور (ص:١٧٩).

- رواية العمة خدوج الطنجوية (ص:١٥٤-١٥٥).

هذه أصوات سردية مختلفة استحضرها السارد المؤطر من أجل تجميع ملامح صورة شيخ الرماية (الجد) وركزت كلها على الجوانب المثيرة أو العظيمة المميزة للشيخ: الكرامات، حكمة تدبر الأشياء، قوته في الرماية والتسديد. ويمكن أن نجمع هذه الملامح في صفات أربع هي كالآتي:

- خدمة الآخر بما يضمن سعادته واستقراره.

- صفاته المنقبية في التنبؤ بالوقائع المستقبلية ومعرفة ما يدور في فضاءات بعيدة عنه.

- كرامة إشفاء المرضى والتحكم في الجن.

- القسوة الحكيمة في التعامل مع ذويه وأقاربه.

وعلى الرغم من تحكمه في التعامل مع الجن فإن موته حسب روايات رائجة تشير أنه مات بمس من الجن.

اجتمعت ملامح الصورة لكنها بقيت غير تامة بالنسبة للحفيد، غير تامة من جهة المنطلق بغياب أخبار عن الأصول البعيدة للجد وغير تامة في الحدث الغامض الذي لم يجد له الحفيد تفسيرا ولا مبررا وهو «الضرر المجهول الذي أصاب خدوج صويط» (ص:١٥٥) وبقي هذا الضرر مبهما وهو السؤال الذي رافق السارد الحفيد إلى آخر الرواية «إضافة إلى ذلك مازال عقلي يضج بالسؤال عن طبيعة الضرر الذي يمكن أن يكون قد أصاب خدوج صويط» (ص:١٨٣).

كيف تمكن الحفيد السارد من تجميع هذه الصورة؟

٢. محمد الحفيد/ الذات الباحثة:

يتعرف المتلقي في الفصل الثاني من الرواية «محمد» على المصادر الأساسية التي تتبعها الحفيد من أجل تجميع ملامح الصورة وهي كالآتي:

- الرواية الشفوية: وتتوزع بين أصوات أفراد العائلة وأصوات بعيدة.

- الواقع الفعلي: ويتمثل من خلال رحلات البحث التي قام بها الحفيد للوقوف على بعض المواقع التي عاش بها الشيخ.

- الوثائق التاريخية: وهي موزعة بين مكتبات تطوان والرباط وسلا.

لماذا هذا البحث عن شيخ الرماية؟ وماذا يعني الكشف عنه بالنسبة للحفيد؟

يظهر أن زمن الحفيد هو زمن الضياع والتشرد (الزمن الحاضر)، فهو يبحث عن ذاته وهويته بين زمنين: المستقبل والماضي. لقد فشل في تحقيق التوازن عبر استشراف المستقبل من خلال المحاولات العاطفية الفاشلة خصوصا مع فوزية، وبالتالي عاد للبحث عن هذا التوازن في الماضي، فكانت رحلة البحث هذه التي يحس بين الفينة والأخرى أنها ستكون خائبة ويتمنى أن لا تكون كذلك وتجلى هذا واضحا وهو يتطلع إلى بقايا دار الجد بإنقارن:

«... ثم مشينا حوالي عشر دقائق فإذا بنا نصل إلى بقايا الدار المهدمة كانت هناك جدران لا تزال قائمة حتى منتصفها من دون سقف ... وتذكرت مدينة بومبي المطمورة وتمنيت أن لا يكون مصير إنقارن مثل مصيرها» (ص:٧٢). ذاكرة الحفيد إذن تتوزع بين هذا الحاضر المستشرف للمستقبل وهذا الماضي الذي قد يجد فيه عزاءه لضياع حاضره ومستقبله. ولهذا كان على طول الفصل دائم التساؤل حول هذين الزمنين:

ـ «هل يمكن أن أقول أن حياتي قد اندثرت إثر انفصالي عن فوزية؟» (ص:٧٩).

ـ «أيمكنك بالسيطرة على حكايات الجد أن تستعيد ولو هنيهة مشرقة من الغبطة التي كنت تستشعرها في حضرة فوزية وهي تبتسم؟» (ص:٨٠).

ـ «هل امتلكت يوما جرأة النظر إلى ما هو أبعد من رفوف متجرك؟» (ص:٨٠).

إن الوصف الذي استهل به السارد الحفيد هذه الأسئلة الكاشفة عن صراعاته الداخلية كان معبرا بالفعل عن الوضعية النفسية المضطربة «إن سحابة اليأس غدت تحجب عني الضوء وتهمس في أذني» (ص:٧٩) هي إذن همسات خفية وسرية من الإحساس باليأس وغياب الرؤية الواضحة في عالم مظلم دامس.

فالماضي هو الملاذ الوحيد الذي يحاول أن يحقق به التوازن بعد ضياع مستقبله بين رفوف الملابس في المتجر «أما أنا فأصعد إلى بوسملال ربما لثاني مرة في حياتي برغبة الاكتشاف والطمع في تحقيق التوازن المفتقد في وضعيتي الجديدة» (ص:٨٤).

بقي هذا الإحساس مرافقا للسارد الحفيد على طول النص، ويلازمه وهو يعمل على رسم ذاته بين الحاضر المؤدي إلى المستقبل عبر صورة فوزية، والنكوص إلى الماضي من خلال صورة الجد؛ ويتولد عن هذا الاضطراب إحساس غريب لم يجد الحفيد ما يشبهه سوى الضرر المجهول الذي أصاب خدوج صويط «لكن بعد هذا وذاك يبقى هناك الضرر المجهول الذي أصاب خدوج صويط في زمن غابر هو جرح قديم جديد وأخوف ما أخافه أن يصيبني في رحلتي الجديدة ما أصاب تلك المرأة» (ص:١٣٢).

هي إذن رحلة بحث عن الذات عن هوية ضاعت ملامحها بين مستقبل ميؤوس منه وماض مجهول في معظم ملامحه. فهل يمكن أن تتأسس هذه الذات/ الهوية بصورة فردية أحادية؟

محمد الحفيد جمع ملامح الهوية لكن بصورة اعتباطية ومبعثرة في كراريس

تتوزع عبر أزمنة متعددة وطلب من صديق دربه إعادة تنظيمها وتدوينها. فكيف تعامل المدون مع هذه الكراريس؟

٣. عبد الرزاق/ المدون:

يعتبر عبد الرزاق الناظم للصورة النهائية لسيرة شيخ الرماية، معتمدا في ذلك على ما حصل عليه من معلومات تضمنتها كراسات الحفيد «محمد»، فهو يشير بأن صديقه هو من أوكل إليه أمر تنظيمها، غير أن المدون لم يكن ذاك الشخص الأمين الذي يحتفظ بالأشياء على صورتها، لم يكن مدونا محايدا، وقد أعلن عن ذلك مباشرة وقدم مبررات لتدخلاته تلك: «كلفني بتنظيمها وإعادة صياغتها بحكم أني تخرجت في الجامعة... وأعترف أنني لم أكتف بالتنظيم والصياغة فحسب، بل أضفت إليهما ما رأيته مناسبا من تصويبات تاريخية ومعلومات واقتباسات قرأتها في الكتب أو سمعتها أو استخلصتها من مزاج الصديق الذي خبرت جيدا تقلباته النفسية» (ص٦/ ٧).

كتابة سيرة الشيخ بالنسبة لعبد الرزاق هي تجربته الخاصة أيضا، يجب أن يطبعها بطابعه الخاص، وأن يحقق ذاته من خلالها. فالحفيد محمد يبحث عن تحقيق الذات من خلال البحث عن سيرة هذا الشيخ المتميز الذي يمثل أصوله، والمدون عبد الرزاق يعتبرها أيضا نوعا من البحث عن الذات عبر الكتابة. تجربة الكتابة التي تنطلق من الخاص، الواقع الفردي المتمثل في سيرة الشيخ إلى العام، الواقع الإنساني الذي يمثل كلية فلسفية تتقاطع فيها العديد من المسارات، وتتوحد في ملتقياتها، وبالتالي يشعر عبد الرزاق أن سيرة الشيخ هي جزء من قضيته، من هويته وذاته الفكرية الثقافية التي تتقاطع مع الحياة العامة لكل ذات تعيش متاهة البحث عن الهوية ومنها ذات صديقه «محمد»، إنه يكشف عن موقعه مباشرة من هذه الحكاية ـ السيرة وهو يقول: «أما أنا فقد تجاوزته في ذلك إلى درجة أني اعتبرت هذه التجربة فرصة فريدة أخضعت خلالها الحكايات

وتفاصيلها إلى تأملات قادتني إلى سوانح إنسانية ما كانت لتخطر على بال الصديق قط... فرصة أفرغت خلالها، بحكم مهنتي، جوانب من همومي الفكرية» (ص٧).

عبد الرزاق وهو يدون حكاية الجد لم يهتم بها منعزلة عن سياقها الجديد الذي جمعت فيه، فهو لا يكتب هذا الماضي البعيد الذي يطمح صديقه إلى معرفته واكتشافه، بل يكتب الحاضر من خلال الماضي، ومن ثم توحدت الصورة في بعديها: البعد الماضوي الذي يمثله الجد «شيخ الرماية»، والحاضر المرتبط بالحفيد الضائع في دروب البحث عن الذات: «وفي رأيي أن مشكلة محمد تكمن في إلحاحه الشديد على فهم نفسه بنفسه من دون اعتماد على منهجية واضحة عوض الانفعال.... لم يكن قلقا وجوديا على الإطلاق، وإنما أسئلة شائكة وأجوبة منعدمة أو تكاد» (ص١٩). فتجربة البحث في أخبار شيخ الرماية كما يقول عبد الرزاق من شأنها أن تمضي بعيدا في حقل التأمل؛ وهو حقل لا يقتصر فيه المتأمل على المنجز فقط، أو التاريخ المسجل كما هو بل يتجاوز ذلك إلى إعادة بنائه وفق سياق جديد يضفي عليه المزيد من الحيوية، وينعشه ثقافيا واجتماعيا. فالسحر لا ينبع من الواقع وحده، بل يتحقق من خلال امتزاج الحقيقة بالخيال. فالسارد / المدون في الفصل الأول يفتتح السرد بهذه المقولة التي ينسبها لحكيم هندي قديم «عندما تمتزج الحقيقة بالخيال يتولد السحر. وحينما يتولد السحر يهتدي الإنسان تلقائيا إلى طريق آخر للمعرفة مبهم وغير صريح» (ص:٦).

٤ . شيخ الرماية/ شيخ الكتابة:

اقتصرت الدائرة التحليلية في البداية على المكونات النصية الداخلية، فرسمت حدود المسارات بدءا بالموضوع وانتهاء بالمدون مرورا عبر الباحث/ الفاعل، وتبين من خلال هذه المسارات التفاعلات العميقة القائمة بين هذه الشخصيات ليس كذوات فقط ولكن ككيانات وجودية ترسم معالم هوية فكرية خاصة، معالم تحاول الارتباط بالأصول من أجل الاستمرارية بالحاضر والمستقبل، وكل من موقعه الخاص، وقناعته

خاصة. فكانت الشخصية الموضوع «شيخ الرماية» محور هذه التفاعلات والباعثة على رحلة البحث بتجلياتها المختلفة من أجل رسم معالمها، وساهم في فعل الرسم هذا أصوات متعددة تخللت كراسة الحفيد «محمد»، وصمم رونقها المدون «عبد الرزاق». لكن هل يمكن أن نجد خيطا رابطا بين قطبيها الأساسيين كإنتاج أدبي: الموضوع «شيخ الرماية»/ ذات المؤلف «شيخ الكتابة»؟

لا يختلف اثنان أن المؤلف هو اليد الخفية التي تسير خيوط اللعبة، وتوجه الحكاية في المسارات المختلفة التي تسير فيها، وعبر هذه المسارات تتأسس مجموعة من المعارف الصريحة التي توجه القارئ للقبض ببعض خيوط المعرفة الضمنية التي ترتبط باعتقاد المؤلف ويعمل على تمريرها للقارئ وإقناعه بها، وهو ما يشير إليه التداوليون «بالمقصدية التواصلية». فحكاية «شيخ الرماية» كما رسمت سرديا ترتبط بالمقصدية الإخبارية «أي ما يقوله النص مباشرة»، وفي مقابل الإخبار يمكن الحديث عن «ما ينوي النص تبليغه» دون أن يقوله. وقد نجد في مجموعة من المؤشرات النصية قواعد أساسية يمكن الارتكاز عليها لبلوغ ذلك. فما العلاقة بين الموضوع وذات المؤلف في النص؟

عبر ذاكرة النص قد نحصل على مجموعة من المعلومات التي تؤشر على شخصية المؤلف دون أن تجعل منه مشخصا في شخصية من الشخصيات. فجملة في الفصل الأول أعتبرها تدخلا سافرا للمؤلف ليعلن عن نفسه بين ثنايا المسار السردي العام وهي:

«هبت ريح الربيع العربي ووصلت إلينا نسماتها» (ص:٢٠). هو تأطير لا يرتبط بزمن القصة التي بقيت مجردة من كل إحالة زمنية تربطها بالواقع، واستمرت هكذا في تداخل الأزمنة بين الحاضر والماضي. بل تأطير يرتبط بزمن الكتابة «٢٠١٢»، وهو زمن يرتبط بالمؤلف وليس بالسارد.

أضف إلى ذلك مجموعة من الأوصاف التي توزعت بين شخصيتي الأحداث المرهنة «عبد الرزاق ومحمد». فالمؤلف أبى إلا أن تتوزع بعض ملامحه بين هذين الشخصيتين حتى يحذر القارئ من إسقاط ربطه بشخصية واحدة، ومع ذلك تبقى بعض ملامحه مغيبة. فخاصيتا الكتابة الأدبية، والارتباط بمهنة التدريس جعلهما من خصائص عبد الرزاق، وما يوحي بالنسب والأصول «إنقارن» كانت من نصيب محمد؛ ولهذا يمكن أن نعتبر نسبيا أن هذا النص يندرج ضمن التخييل الذاتي «Autofiction» الذي يرتبط بالكتابة عن الذات دون أن يعكسها مباشرة، كتابة يتفاعل فيها الواقع والتخييل لتنتج عوالم خاصة لا يمكن اعتبارها صورة انعكاسية للواقع ولكنها لا تنفصل عنه.

المؤلف إذن هو «شيخ الكتابة» الذي يحقق هويته وذاته عبر الكتابة الأدبية التخييلية من خلال إعادة إنتاج الواقع في الصور التي يراها تخدم ذاته وتحقق له هويته. فشيخ الرماية اختار البندقية عوض المرأة ليحقق ذاته ويحرز الكرامة التي صاحبته طول حياته، وشيخ الكتابة اختار الكتابة ويرى فيها شكلا من أشكال النضال كما عبر عن ذلك على لسان فضيلة زوجة عبد الرزاق: «لا داعي لأذكرك بوجود سبل أخرى للنضال. لم لا تعود على سبيل المثال إلى الكتابة بكثافة؟» (ص٢١). وعبر هذه التجربة يصرح في نهاية الفصل: «كذلك استخلصت أن تجربة فهم الإنسان بقدر ما هي ممتعة ومفيدة، فإنها قد تفضي إلى الجنون» (ص٢٦).

المصدر

- محمد أنقار، شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة تطوان ٢٠١٢.

وظيفية الوجوه البلاغية
في رواية شيخ الرماية

رفعت الكنياري

يتداخل في الرواية السرد والوصف والحجاج والشعرية، أي إننا لا نواجه جنسا خالصا أو نمطا نقيا صرفا؛ إننا أمام نص تواصلي مرتبط بشكل من الأشكال بموقف اجتماعي، فقد ظلت للأدب وظيفته الإيديولوجية والاجتماعية على الرغم من الدعوة الحديثة إلى دراسته دراسة محايثة[١]. لذلك فإننا نرى أنه لا يوجد عمل أدبي في الواقع الفعلي يمكنه أن يتخلص من قيم بلاغة الحجاج، فإذا كان هدف البلاغة تشكيل المعتقدات والآراء والتحريض على الفعل، فإن الأدب لا يجوز فصله عن هذا الهدف فصلا قاطعا[٢]. إن العلاقة بين الأدب والبلاغة الحجاجية إذا ما بنيت على أساس تصور يخدم فهمنا للأعمال الأدبية، فإن نتائجها لا تخلو من فائدة، خاصة إذا صدر التحليل عن معيار أدبي مرن يرى أن النص الأدبي يستوعب المكون الخطابي بشكل من الأشكال[٣].

وإذا كانت أجناس السرد الحديث عامة والرواية خاصة قد حرصت على «تخليص السرد من شوائب البلاغة[٤]»، فإن تاريخ السرد الروائي يثبت أنه مهما يكن حرص

---

(١) محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص٥٢.

(٢) نفسه، ص٥٣.

(٣) محمد مشبال، البلاغة والأدب، ص٥٢.

(٤) محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص١٣١.

الروائي على تجنب هذه الشوائب، فإن البلاغة تظل جزءا من النصوص الروائية[1].

إن بلاغة الرواية تتجسد في تعدد أصواتها وانفتاحها على العالم، وفي قدرته على استيعاب لغاته وخطاباته المتمايزة، وما دام الأمر كذلك فإن الرواية تصور التواصل اليومي والإقناع والتأثير بما هي سمات متجذرة في التخاطب اليومي. ولأجل ذلك فإن البلاغة بوصفها مجموعة من التقنيات التي تضطلع بتحليل الخطابات في مواقف تواصلية محددة، يمكنها أن تكون مفيدة ومثمرة في مقاربة الرواية[2].

إذا كان هذا البحث قد ارتضى لنفسه المرتكزات السابقة منطلقا للتحليل؛ فإنه يطمح إلى أن يعمق النظر في كيفية انصهار المكونين الحجاجي والتخييلي في بوتقة النص الأدبي، وذلك من خلال الوجوه البلاغية،لا بما هي مكونات جمالية تساهم في أسلبة الخطاب فحسب، ولا بماهي مكونات وظيفية مرتبطة بإقناع المتلقي والتأثير في سلوكه.بل بالنظر إليها انطلاقا من شبكة العلاقات النصية التي ترتبط بها، بحيث يصبح تحليل الوجوه البلاغية جزءا من تحليل الاشتغال الخطابي للرواية باعتباره فن تصوير الشخصيات في أوضاع إنسانية[3]. ذلك أن الوجوه البلاغية تشتغل باعتبارها مكونا منصهرا في الخطاب، فهي تكتسي أشكالا ووظائف مختلفة وفق الإطار النوعي الذي اندرجت فيه.

إننا نروم هنا البحث عن وظيفية مؤطرة بسياق نوعي.ومثل هذه الرؤية لا تدعي أن الرواية تحاجج بشكل مباشر، أو تعمل على إيصال دعوى صريحة، أو تعمل على التأثير في المتلقي لتغيير مواقفه، بل إن الحجاج في النص الروائي يصبح خادما للحبكة السردية، خاصة وأن النص قيد الدراسة ليس من صنف «الرواية الأطروحة».

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه، ص ١٢٩.

(٣) محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص ٣٢٦.

يمكننا القول إن النص الأدبي لا يخلو من رغبة السارد في توصيل وجهة نظره وأحكامه التقييمية، يقول عبد الرزاق الذي كلفه البطل محمد بكتابة الرواية بدلا عنه لتمكنه من حرفة الكتابة: «... كلفني بتنظيمها وإعادة صياغتها بحكم أني تخرجت في الجامعة، وتمكنت من حرفة الكتابة إلى حد ما، وأعترف بأنني لم أكتف بالتنظيم والصياغة فحسب، بل أضفت إليها ما رأيته مناسبا من تصويبات تاريخية ... لذا لا يمكن عد هذا العمل مجرد جمع لحكايات الجد، أو رواية تجارب محمد مع النساء، إنما هو فرصة أفرغت خلالها، بحكم مهنتي، جوانب من همومي الفكرية[1]». في مثل هذا السياق يجب قراءة وجه بلاغي كالقول: «لا تهمني القشور يا عبد الرزاق، سجل ما أمكن من الأمور الصغيرة؛ عالجها برفق كما الشعيرات[2]». لقد عمل التمثيل القائم على تماثل بين واقعي الكتابة والجراحة، أو الخياطة الدقيقة «عالجها برفق كما الشعيرات»؛ على كشف حساسية محمد تجاه مرويات جده، إنه يبحث فيها عن ذاته الضائعة. بحيث إنه «ازدادت معرفته بأبيه، ثم بذاته، وحتى بعائلته الكبيرة[3]» جراء تعرفه على جده «شيخ الرماية» من خلال جمع مرويات عنه. إن تدوين حكايات الجد أبقى «جذوة المعرفة متقدة لديه، وربما ساعده ذلك على الخروج من الوضع العائلي الحرج الذي يؤرقه راهنا مع النساء[4]» يضيف عبد الرزاق. من أجل ذلك فإن عملية تدوين المرويات يجب أن تخضع لدقة لا متناهية متناسبة مع حجم الإشكالات التي ستحلها، هذا ناهيك عن كونها فتحت السبيل «لاستشراف سبيل للمعرفة والإدراك غير المألوف[5]»، كما يشير إلى ذلك عبد الرزاق. إن النظر إلى هذا الوجه البلاغي يجب

---

(١) محمد أنقار، شيخ الرماية، ص ٦ ـ٧.

(٢) نفسه، ص٨.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ص ٦.

(٥) نفسه ص ٦.

أن لا يخرج عن سياق تحققه؛ فالإقناع هنا نصي جمالي لا يتوجه مباشرة إلى المتلقي لحمله على الاعتقاد بأهمية تدوين مرويات شيخ صوفي، ولكنه يشير بشكل ما إلى أن معرفة الذوات الإنسانية المتمايزة سبيل من سبل المعرفة والإدراك غير المألوف.

تسرد الرواية سيرة محمد الإنسان البسيط الذي يبحث عن حكايات جده شيخ الرماية، ونظرا لأنه لا يمتلك الكفاية اللغوية والقدرة الإبداعية على صوغ الأحداث، فإنه سينيط بصديقه عبد الرزاق مهمة كتابتها بدلا عنه. ينطلق الصديقان في مغامرة البحث عن آثار الشيخ وقبره والمرويات عنه، وكل منهما تحذوه نوازع إنسانية تجمعهما في بوتقة واحدة، هي الرغبة في تحقيق الذات الضائعة، فمحمد يبحث عن ذاته كما أشرنا، وعبد الرزاق استهوته اللعبة ودغدغت تطلعاته النضالية والفلسفية[١]. سيستمر الصديقان في البحث إلى أن يصلا إلى دوار اشقاقرة حيث سيعثران على رأس خيط القصة، وهنا سيتمحور الحكي حول شخصية الشيخ الخارقة. إذ سترد أخباره على شكل مرويات خصص لها الكاتب الفصل الثالث كاملا والذي عنونه ب «الشيخ». وهي مرويات تتراوح ما بين أخبار عادية وكرامات خارقة يتحد فيها الغريب بالواقعي.

تقدم الرواية أنماطا إنسانية ثلاثة:

محمد التاجر البسيط الممزق بين رغباته ومجد تليد يستعيده ليرى نفسه فيه، والذي يرى أن تحقيق المعرفة بجده مفضية إلى تحقيقه السلام الداخلي، يقول: «والواقع أن ذلك الحدث مثل بالنسبة إلي نوعا من اللذة أو حتى الانتصار على أشباح حقيقية ووهمية ظلت تطاردني منذ فشلي الأول مع لطيفة، أما الآن فقد بدأت أستشعر أني مقبل على عوالم جديدة لم يكن لي بها عهد من قبل[٢]».

(١) محمد أنقار شيخ الرماية، ص ١٩.

(٢) نفسه ص١٣١

عبد الرزاق أستاذ/ مفتش الفلسفة، والمناضل اليساري الذي جعل من البحث عن أخبار الشيخ وكتابتها تعميقا لتجاربه الفكرية، وإحياء لتطلعاته النضالية.

الشيخ العارف الولي الخارق، الذي يشكل سبيل المعرفة والإدراك غير المألوف. وهو يشكل خلاصة وجهة نظر النص الذي حاول أن يبين أن «اختلاط الحقيقة بالخيال قد أفرز هالة من التواصل المضيء أسهمت في تنوير نفوس هؤلاء الثلاثة...[1]».

إن نهج سبيل البحث عن الخارق لتعميق فهم الذات يفتح للإنسان بابا جديدا من أبواب المعرفة غير المألوفة، ولعل هذا ما جعل الرواية تفتتح بحكمة هندية تقول: «عندما تمتزج الحقيقة بالخيال يتولد السحر. وحينما يتولد السحر يهتدي الإنسان تلقائيا إلى طريق آخر للمعرفة مبهم وغير صريح[2]». في سياق هذه الدعوى النصية[3]، سنعكف على تجلية وظيفة الوجوه البلاغية في الرواية.

إذا كانت الشخصيات الثلاث تمثل نماذج إنسانية متمايزة، فإنها تمثل أيضا رؤى إنسانية ووجهات نظر مختلفة. لقدعكفت الرواية على تصوير الواقع الإنساني من خلال ثلاثة نماذج، كل منها قد علم مشربه. وفي سبيل ذلك عملت الرواية على بناء صورة لكل شخصية منها، وهي صورة ساهمت في بنائها الخطابات التي تحدثت فيها الشخصيات عن نفسها وعن الآخرين، كما بنتها تصرفاتها إزاء الأحداث المتتالية في الرواية، وفي سياق ذلك تلعب الوجوه البلاغية أدوارا ووظائف سواء في بناء صور الشخصيات، أو في تحريك الأحداث وخدمة الحبكة السردية، أي إننا سنواجه صورا بلاغية تشتغل ملتحمة بمواقع متعددة من النص، فمنها ما يتحد بعناصر الحبكة، ومنها ما يبني صور الشخصيات، ومنها ما يصف المشاعر والأحاسيس التي يروم الكاتب

---

(١) نفسه ص ٦.

(٢) نفسه.

(٣) سميناها دعوى نصية لأنها تابعة للسرد وخادمة له ولا تجعل الرواية حجاجية في مجموعها.

التركيز عليها مادامت إحدى مهام الأدب عنده إتاحة مساحات للقارئ ليقف متأملا متدبرا الهموم اليومية[1]. لأجل ذلك فإننا سنساير الكاتب في خطته وسنتتبع خطاه في تقسيم هذا البحث إلى فقرات ثلاث حسب أسماء الشخصيات.

١ . صورة عبد الرزاق.

عبد الرزاق كاتب الرواية ومنظم أحداثها، مفتش الفلسفة المناضل المتشبع بالفكر اليساري الثوري، وهو يمثل نمطا أراد السارد أن يعرضه. كما أنه يمثل صوت العقل المحض. وقد عمل عبد الرزاق على التعريف بنفسه في فقرة وافية فاقت العشرين صفحة، وفي هذه الفقرة ظهرت معالم هذه الشخصية المتميزة التي تشكل نموذج الإنسان المثقف، وسنعمل على تحليل بعض الوجوه البلاغية في هذا السياق لنكشف عن وظيفتها في إضاءة شخصية عبد الرزاق وهمومه الفكرية.

عبد الرزاق ابن الطبقة الكادحة، فهو ابن فلاح تسري الفلاحة «في دمه مثلما تسري دماء الحياة نفسها[2]». تعمل هذه الصورة على تكثيف الأصول الكادحة لعبد الرزاق هذه الأصول التي ستؤهله إلى الإيمان بالفكر الاشتراكي واتخاذ النضال ديدنا للحياة حيث يشير في معرض حديثه عن زواجه بفضيلة أنه صارحها بأن حياته لن تنتهي عند الشهادة والأولاد بل إن طرفا من حياته سيخصص للفكر وللنضال[3]. لقد عمل التمثيل السابق على تبيين تجذر عبد الرزاق في تربة الكادحين، من خلال جعل الفلاحة هي الدم الذي

---

(١) نحيل في هذا الصدد إلى مقدمة محمد أنقار لكتابه ظمأ الروح، يقول: «ما أحوجنا في زمن العولمة المتهافت إلى واحات فَيْءٍ نلوذ بظلها الوارف ونشرد بأذهاننا في أكوان النفس البشرية... إنّا نعرب اليوم عن حاجتنا القوية إلى الروايات التي تتيح لقرائها محطات إبداعية شبيهة بتلك الواحات التي يمكن للقراء أن يتريثوا فيها ليتدبروا همومهم اليومية ويطالعوا في هدوء آفاق مصائرهم». ص ٩.

(٢) نفسه ص ١٠.

(٣) نفسه ص ١٦.

يروي عروق الأب؛ إن الأب متعلق بالأرض تعلقا ذاتيا، إنها كل حياته، علما أنه خماس يعمل عند غيره وليس إقطاعيا. لقد مهدت هذه الصورة البلاغية السبيل للقارئ لفهم خصوصية هذه الشخصية، وكشف نمطها الإنساني الخاص.

عرج عبد الرزاق وهو يعرف بنفسه على مرحلة مهمة من حياته، هي مرحلة الطلب الجامعي، حكى فيها طرفا من حياته الطلابية التي تميزت بالتقشف والفقر، ولم يغفل الإشارة إلى الكيفية التي تبنى بها الفكر اليساري، وفي هذا الخضم عرف الجوع والبهدلة والفقر، إنه نموذج حي للبروليتاريا، وقد ساهمت صورتان بلاغيتان في رسم صورة التقشف المزري الذي كان يعيشه عبد الرزاق في الرباط، إحداها تصف حالته وهو يلبس جلباب أبيه الذي بدا فيه «كمهرج السيرك[1]» والثانية تصف حالة الجوع والتي لخصها في قوله: «ننظر إلى بعضنا البعض بعيون بيضاء من فرط الجوع[2]».

تمثل الصورة الأولى سخرية لاذعة من الذات، فتشبيه حالة لبس جلباب الأب بمهرج السيرك يستحضر في ذهن المتلقي شحنات السخرية اللاذعة التي يمكن أن يكون قد لاقاها من الناظرين إليه. فتقنية الإضمار تعمل بقوة، حيث تقوم باستدعاء التمثلات حول المهرج الذي لايكون إلا محط هزء وسخرية. من جهة أخرى تعمل المفارقة على استدعاء سؤال من لدن القارئ: ألم يكن لعبد الرزاق من لباس آخر أكثر ملاءمة لحالته وهو الطالب الجامعي الذي قصد العاصمة من أجل متابعة الدراسة؟ يبدو أنه لم يكن لديه غير هذا الجلباب يقيه البرد القارس، أين هو من المعاطف ذات الفرو اللطيف؟ إن التشبيه يحاور القارئ، يستدعي الإمكانات الكثيرة المعهودة لديه، وحين تنفد؛ يعلم مدى الفقر والعوز الذي صوره له السارد.

لقد عمل التشبيه هنا على تعميق تصوير ألم وأسى الطبقات المسحوقة، يظهر

---

(١) نفسه ص ١٢.

(٢) نفسه ص ١٤.

ذلك حين نستحضر السياق الذي ورد فيه التشبيه، وهو أنه بات ليلة كاملة في مقهى بئيس لا مكان فيه للبهجة، بات تحت أنظار النادل المرهق الذي يدعوه بلسان الحال إلى الانصراف. لقد عمل التشبيه على تصوير الارتباك في اللباس، ليصور مدى العوز الذي يعيشه طالب بدوي فقير قصد الرباط لمتابعة الدراسة الجامعية، ومهد السبيل لهذا الطالب أن يتبنى الأفكار اليسارية التي تنادي بإلغاء الطبقية وإعطاء الحق للطبقات المسحوقة. لقد عمل عبد الرزاق على إثارة أهواء الشفقة في القارئ من خلال سخريته من حالته تلك. لا لكي يقتنع القارئ بدعواه، أو ليتبنى الفكر اليساري كما فعل هو، ولكن للتأثير فيه وإقناعه بالحالة المزرية التي كان يعيشها، والتي مازالت مستمرة إلى الآن وستستمر مادامت الطبقات الفقيرة محرومة من أبسط حقوقها.

في السياق نفسه ترد عبارة «ننظر إلى بعضنا بعيون بيضاء من فرط الجوع»، وهي كناية معروفة وشائعة في المجال التداولي الشعبي المغربي، الذي يقرن فرط الجوع ببياض العين، دلالة على تمكن الجوع من الإنسان. وتتجلى بلاغة هذه الكناية في كونها تعبر عن غرض المتكلم الذي يروم من خلالها لفت الانتباه إلى خصائص معينة في الكلمة المكنى عنها. فبياض العين يعني الموت أو الاقتراب منه، وهو يعني هول الموقف وشدة الجوع الذي قد يودي بحياة الإنسان. تشتغل الكناية في مقامها هذا انطلاقا من مفهوم الاختيار البلاغي الذي يلخص عمليات توجيهية يقوم بها المتكلم لغرض لفت الانتباه إلى مناطق يريد المتكلم أن يسلط عليها الضوء والتي تظل مختبئة في المستوى العميق لوعينا.إن اختيار بياض العين دلالة على الموت يشكل مشهدا مهولا في ذهن القارئ، حين يستحضر الإنسان الميت وقد تراجع سواد عينه إلى الوراء، ولم يعد يرى منه إلا البياض. هذا المنظر المخيف والمحزن هو المقصود من هذه الصورة البلاغية، والتي تلخص محنة الجوع التي مر منها عبد الرزاق في الرباط أيام الطلب الجامعي.

تتجلى بلاغة الكناية في طريقة إثباتها المعنى بشكل خفي، وذلك لما تخلقه من حوار مع النص، حوار يعمل على استعادة الروابط بين اللفظ ومعناه: «الجوع - بياض العينين - منظر الموت». فترك «الصريح» بلفظ المكنى عنه والعدول إلى «التلويح»، أي ترك الاسم إلى الكناية عنه هو تسليط للضوء على مظاهر يريد أن يركز عليها السارد وهي هنا ليست الموت في حد ذاته بل لازمة من لوازمه الممقوتة؛ وهي منظر الإنسان الميت وقد غاب سواد عينيه.

لقد عملت الكناية على تسليط الضوء على جانب مهم من حياة عبد الرزاق، جانب يوضح قدرة عبد الرزاق على التحمل والصبر، إنه نموذج الإنسان الذي تحدى الصعاب وخبر خشونة الحياة، وهو الكفيل بنقل رؤيا جديدة للعالم عن طريق تأمل مرويات الشيخ، وهو القمين بأن يسمى مناضلا حقيقيا يدافع عن الضعفاء والمسحوقين لـمّا كان ينتمي إليهم.

في سياق آخر مثلت شخصية عبد الرزاق صورة إنسانية متميزة حري بنا أن نقف عندها نتأملها ونشرد من خلالها «بأذهاننا في أكوان النفس البشرية[1]». رجل عصامي محب للعلم، يقول: «تسرب الشغف إلى كياني وراثة عن الوالدين رغم أميتهما، فقد علق الوالد هوى التعليم كأنه فطم عليه[2]». فلم يكن توجهه إلى الرباط بغرض تضييع الوقت والانشغال بما ينشغل به الشباب من متع الحياة، بل عكف على الدراسة في جد واجتهاد فلا تراه إلا «معتكفا كالزاهد[3]» في خلوته. وهو مع ذلك مثقف نشيط يتابع لقاءات اتحاد كتاب المغرب، وجلسات الجمعية الفلسفية المغربية، وينشر في المجلات والجرائد ... هذا المثقف العصامي المحترم، سوف يواجه نكبات جيله الذي

---

(١) محمد أنقار، ظمأ الروح...، ص ٩.

(٢) شيخ الرماية، ص ١٦.

(٣) نفسه ص١٧.

حلم بغد أفضل فانتكس نكسة الزمان. في هذا السياق السردي الحماسي والأحداث تنثال تترى من فم السارد عبد الرزاق، عملت الاستعارة «تسرب الشغف إلى كياني» على تمثيل محبة عبد الرزاق للعلم، فميلاده في حي غرابو الهامشي من أب وأم أميين، لم يكن ليضمن له السير في طريق الدراسة، والتفوق والوصول إلى الدراسة الجامعية، ولكن شيئا ما يشبه السحر جعله يسير في طريق آخر غير الطريق المرسوم له افتراضا، هذا الطريق لم يكن جراء تدبير وتخطيط ولكنه جاء من طفرة لخصها في لحظة تسرب الشغف إلى الكيان، لقد حملت الاستعارة شحنة دلالية حميمية؛ فلحظة تسرب الشغف إلى الكيان لا تفسر، إن الاستعارة تخلق الدهشة فينا لنعرف ما تكتنفه شخصية عبد الرزاق.

لقد مثلت هذه الصور القوة والصمود والتحدي؛ رجل يتحدى الفقر والتهميش والهشاشة ليجترح لنفسه ديدنا مغايرا... وفي مقابل هذه الصور الشبابية التي يتوجها العنفوان تظهر صور الخيبة زمن الكهولة، حين فشل هذا الجيل في تغيير الوضع ولكن ثلة من أشباه عبد الرزاق لم يملوا ولم يقعدوا عن النضال، أحبوا الشارع والتغيير، يقول: «الشارع كان دوما حلمي. الهواء الطلق عوض الأكسجين المحروق[1]». هذه الصورة البلاغية التي تمثل التوق نحو الحرية في كل شيء، حتى في طريقة النضال، تكشف عن جزء أساس في شخصية عبد الرزاق، وتقرأ في سياق ما حكاه عن نضالاته الطلابية، وعن تطلعاته إلى النزول إلى أرض الواقع عوضا عن التقوقع في بروج التنظير يقول: «ما نخوض فيه يا حمزة لا يتجاوز نضال القاعات، خطب الحرم الجامعي، وكراسي النقابة والجمعيات، ونشرات الفكر الروسي في ملاحق الجمعة التي لا يفهمها أحد... أخاف أن يكون كلامنا المنطمس ومرحلة سياسة القاعات المغلقة قد طالت، بينما الجماهير تنتظر في الشوارع من دون أن تفهم[2]». لقد تاق عبد الرزاق إلى النضال الحقيقي الذي

(١) نفسه، ص ٢١.

(٢) نفسه

يلامس مصائب الناس، ويستمع إلى همومهم، وينتفض معهم إذا أنوا من القهر والجوع، لقد نعت الكلام النظري بالمنطمس، وهي استعارة تكثف اللاجدوى التي كرسها الفكر اليساري حين صار تنظيرا باذخا وتشدقا متعاليا. إن صورة الأكسيجين المحروق، التي تكثف صور الاجتماعات التنظيرية، السرية والعلنية، تكرس اللاجدوى. فالكل يعلم أن الأكسيجين المحروق لا يصلح للتنفس، ولا يمد الجسم بمبتغاه، كذلك الكلام المكرر المحروق أيضا، لم ينقذ مسكينا من الفقر، ولا غير من قتامة الواقع شيئا. لقد عملت الصورة على تمثيل حالة النضال داخل الغرف تمثيلا حسيا، إن التمثيل هنا يستمد قوته من بنيته الاستدلالية التي تقيم تناظرا بين كونين:

الأكسيجين المحروق =اللا جدوى من التنفس

النضال داخل الغرف =اللاجدوى من النضال

إن هذه الصورة البلاغية لا تفهم إلا في سياق ما سبقها، أي في سياق البناء الدرامي للنص، والذي يرتكز على بناء صورة المناضل الحقيقي، مناضل الشارع لا مناضل الغرف المغلقة.

ولكن المناضل عبد الرزاق يعود لنفسه ليراجعها، العودة التي لخصها في مقارنته بين نمط تفكيره ونمط تفكير صديقه محمد، يقول: «ومن أدراني بأنه في طلبه لسوانح الماضي ومطاردته لهواجس الذات قد ابتعد عني أشواطا، وترك فكري الإديولوجي يحوم حول نفسه منذ سنوات، من دون أن يستطيع اختراق الدائرة. فكري الذي يقوم الأشياء من منظور الحسابات السياسية والافتراضات المنطقية عوض الخيال المرتبك؟[1]». ولعل هذه اللحظة الحاسمة في تفكير عبد الرزاق تعيدنا إلى المنطلق الذي منه بدأنا، أي إلى الدعوى النصية التي ترى سبل المعرفة بالإنسان وبالحياة متشعبة ولا تخضع دائما للحسابات المنطقية. فهناك دائما «طريق آخر للمعرفة مبهم

(١) نفسه، ص٢٠.

وغير صريح[1]». ولنعد إلى صورتين بلاغيتين استعملهما السارد لنقف على وظيفتهما في هذا السياق: «ترك فكري الإديولوجي يحوم حول نفسه» و«دون أن يستطيع اختراق الدائرة». والحال أن الصورتين هما صورة واحدة تمثل حالة التيه التي عرفها عبد الرزاق بعد أن سقطت كل مقولاته، وحطمت كل آماله النضالية على صخرة الواقع الصلدة. ولنمض في الكشف عن مكمن القوة في هذه الصورة والمتمثلة في تصوير حالة الضياع الفكري بحالة من ضاع في متاهة، فقد مثل فكره الإيديولوجي بشخص يدور حول نفسه، ولا شك أنه منذ زمن وهو يدور دون أن يعلم أنه لا يبارح مكانه كحمار الرحى، والأدهى أنه لم يستطع دخول الدائرة التي كان يدور حولها بل بقي على الهامش يلتف حول نفسه، هل يكون الفكر قائدا لصاحبه إلى الهلاك؟ في حين تقود الإنسان تأملاته الوديعة، وخياله الخلاق إلى معرفة أعمق بالذات الإنسانية. يبدو أن النص يعرض وجهة نظر مغايرة للمعرفة، إن الحوار الداخلي الذي تحققت في صدده هذه الصورة يشكك في مفاهيم عبد الرزاق الإيديولوجية، ولقد عملت الصورة على خلق الارتباك المطلوب في ذهن المتلقي، وتوجيهه إلى وجهة نظر أخرى مغايرة، لقد كان للصورة دور وظيفي يجد سنده في الحوار الداخلي، وفي صورة المتكلم المثقف.

لقد عملت الرواية على رسم صورة مثالية للمتكلم، صورة تحاجج عن نفسها منذ البداية، فعبد الرزاق إنسان مكافح، مناضل، عصامي، محب للمعرفة، ذو مبادئ حقيقية، وقد ساهمت الصور البلاغية في بناء هذه الصورة وزيادة الشحنة الحجاجية فيها، كما عملت على تصوير حالة الضياع وبداية مساءلة القيم والمعتقدات والمبادئ التي تشبعت بها الشخصية.

٢. صورة محمد

النموذج الإنساني الثاني هو محمد؛ الباحث عن أسرار الجد. وهو إنسان على

---

(١) نفسه، ص ٦.

قدر بسيط من الثقافة والتعليم، منشغل بتجارته ومناوشة النساء، اشتغل موظفا بالبلدية ثم غادر الوظيفة في سياق التقاعد النسبي، بعدها تفرغ للتجارة. يحكي محمد طرفا من قصصه مع النساء، والتي دائما ما تنتهي بالفشل، هذا الفشل الذي أصبح سمة مهمة تحرك السرد في النص. ويحكي محمد عن تجاربه الغرامية الفاشلة، كما يحكي عن تجربته في البحث عن آثار جده شيخ الرماية، هذه التجربة التي يروم من خلالها «التخفيف من تمزقه ... وفهم نفسه بنفسه من دون اعتماد على منهجية واضحة عوض الانفعال[1]» كما فسر عبد الرزاق في صدد تقديمه لصديقه محمد. إن سبيل التوصل إلى المعرفة عند محمد مختلف عنه عند عبد الرزاق، إن محمدا إنسان بسيط لم يخضع عقله لتعقيدات الفلسفة والإيديولوجيات، إنه يفهم الأشياء على سجيته البسيطة، وهو ما جعل عبد الرزاق سابقا يسائل نفسه: «ومن أدراني بأنه في طلبه لسوانح الماضي ومطاردته لهواجس الذات قد ابتعد عني أشواطا، وترك فكري الإديولوجي يحوم حول نفسه منذ سنوات، من دون أن يستطيع اختراق الدائرة. فكري الذي يقوم الأشياء من منظور الحسابات السياسية والافتراضات المنطقية عوض الخيال المرتبك؟[2]». إنه صراع بين نمطين مختلفين من فهم الإنسان والحياة.

لمحمد صورتان متناقضتان، ولذلك فإنه طلب تكملة نقص الصورة الأولى في الثانية. الأولى صورة الإنسان الفاشل في الحياة الاجتماعية المتقوقع حول نفسه ومعرفته البسيطة الساذجة، وقد صورتها الرواية في عبارات وصور بلاغية سنتعرض لها. أما الثانية فهي صورة الباحث عن المعرفة، المتجشم للعناء من أجلها، وفيها نجده مقداما شجاعا منفتحا. ثم تنتصر الصورة الثانية على الأولى لما يعثر على قبر جده ويكمل المرويات التي تؤرخ له.

---

(١) نفسه ص ١٩.

(٢) نفسه ص ٢٠.

قال عبد الرزاق مخاطبا محمدا: «أخشى أن يقف تقوقعك حجر عثرة في سبيل سعادتك، السعادة التي تحلم بها. البنت ذكية يا محمد..[1]». لقد ساهمت استعارة تقوقعك والتي تعقد تشبيها بين محمد والحلزون الذي يدخل قوقعته ويسد عليه، في تبيان شخصية محمد، التي تميزت بالإحجام والتردد المفضي أحيانا إلى اتخاذ مواقف مشينة كما حدث حين أخلف موعدا مع القيّم على خزانة في الرباط، يقول معاتبا نفسه: «لن تعرف على وجه التحديد الحوافز التي دفعتك إلى اتخاذ ذلك الموقف المشين، لن تعرفها أبدا لأنك لم تستطع طوال عمرك تحقيق الانسجام مع نفسك[2]». إن الاستعارة الجارية في كلمة تقوقع تجلي بشكل كبير شخصية محمد المنغلقة على ذاتها، وتجلي بشكل أكبر سبب عدم قدرته على التواصل مع النساء، وفشله في الحصول على زوجة. إن هذه الاستعارة تعمل في سياق خطابي موسع يصف الذات الإنسانية بتشعب تلويناتها. لقد عملت كلمة تقوقع على تقوية حضور المعنى في ذهن المتلقي، عبر تقنية التمثيل المكثف، والذي يعمل على منح القاعدة المجردة شكلا حسيا أو حضورا في الوعي؛ حيث عبرت الاستعارة عن معنى نفسي/ اجتماعي هو الانطواء على الذات وصعوبة التعامل مع الناس، بلفظ من المجال الحسي، فانتقل السامع من مستوى التمثل المجرد، إلى مستوى التمثل الحسي، وهو بهذا الانتقال يشعر بمتعة تساهم في تعميق فهمه لهذه الشخصية التي تحمل تناقضات في طياتها، هذه المتعة تزيد من تماهيه مع النص.

وقد توالت مجموعة من الصور البلاغية التي ساهمت في بناء صورة محمد المتقوقع حول نفسه الذي يخيب دائما مع النساء، وفي هذا الصدد يخاطب محمد نفسه متسائلا: «في أي كهف كنت مدفونا يا صاحب الشجرة الضائعة؟[3]». إنها تجل للسمات

---

(١) نفسه ص ٢٤.

(٢) نفسه، ص ١١٣.

(٣) نفسه، ص ٥٨.

نفسها، الانغلاق على الذات والاكتفاء بها دليلا لمعرفة الحياة. لقد عملت الصورتان وغيرهما، على رسم صورة سلبية للمتكلم، لكن هذه الصورة لم ترسم في الرواية إلا بقصد تجاوزها بأن تنتصر الصورة الثانية على الأولى، في صراع خفي ووديع يستمر على امتداد فصل «محمد».

أما الصورة الثانية فقد بلورتها ملفوظات بلاغية متعددة ساهمت في بناء صورة الشخصية، وهي الصورة التي ستنتصر في النهاية، هذا الانتصار لخصه في قوله: «والواقع أن ذلك الحدث مثل بالنسبة إلي نوعا من اللذة أو حتى الانتصار على أشباح حقيقية ووهمية ظلت تطاردني منذ فشلي الأول مع لطيفة(١)». لقد عمل المقطع على وصف نشوة الانتصار على أشباح الخوف والإحجام وصور القلق التي اعترت محمدا. إن السارد يحاول إقناعنا بأنه قد نجح في سبيله المعرفي الجديد، ووجد تناغمه الداخلي جراء خوضه مغامرة البحث عن الجد.

يقول محمد «لكنني كنت أغلي باحثا عن المزيد من آثار الشيخ(٢)»، إن هذه الصورة البلاغية تسجل بقوة فعل الإقدام الذي يعوز محمد في كثير من الأحيان في معاملاته مع النساء، وهنا استخدم السارد الاستعارة مرة أخرى، ليصور مدى الشوق الذي يكتنف محمدا، لقد ساهمت استعارة كهذه في تبيان حال محمد الغريب الذي اعتراه فطفق يبحث عن آثار رجل مات وغبر خبره، ولربما يتساءل عن جدوى هذه المغامرات العجيبة في الجبال والمداشر التي يصعب الوصول إليها، ولكن الرواية تصور واقعا إنسانيا محتمل الوجود، من خلال رجل ذي حساسية خاصة. لقد عملت الاستعارة المجراة في لفظ «أغلي» على وصف مدى الشوق والترقب، اللذين يحركان الكوامن فيبعثان على غليان الصدر وكأنه المرجل فوق النار. لقد عملت الاستعارة

---

(١) نفسه، ص ١٣١.

(٢) نفسه، ص ١٢٦.

على تقوية حضور الإحساس في أذهاننا نحن القراء، لنتعمق أكثر في فهم الشخصية، كما أنها سوغت لنا هذا التعاطي الغريب مع أخبار الشيخ. إن الاستعارة هنا تتحد مع صورة المتكلم الذي يقدم نفسه بصفة المغامر المقدام في سبيل تحقيق معرفة بتاريخ جده، وهو ما يسقط صورة الإنسان السلبي التي ظهر بها محمد في علاقته بالنساء. كما تشتغل في اتحاد مع أهواء القارئ؛ بحيث عملت على إثارة أهواء الحماس والترقب لما سيصدر عن محمد، وهو ما صنع التشويق والإثارة في النص.

إذا كانت الصور البلاغية السابقة قد ساهمت في تجلية الصراع الذي يعيشه محمد داخليا، والذي توج باستطاعته تجاوزه حين حقق مبتغاه وعرف قبر جده وأكمل المرويات عنه، فإنه في سياق آخر فشل في الظفر بفوزية، التي تغلبت عليه في جميع المواطن، فقد كانت الحوارات بينهما دائما تنتهي إلى أن يفشل معها فشلا ذريعا. ونحن إذ سنتتبع الصور البلاغية التي تنامت في هذا السياق سنروم الكشف عن فاعليتها في تبيان التناقض الصارخ بين محمد وفوزية، بين التاجر وابنة الكلية من جهة، وفاعليتها في تنامي حبكة النص باعتبار تيمة العلاقة بين الرجل والمرأة من التيمات التي انبنى عليها البناء السردي للرواية. وفي سياق هذا وذاك سنكشف عن دور الصور البلاغية في بيان أصوات النص من خلال السجالات التي دارت بين الشخصيتين، والتي عبر كل منها فيها عن رؤيته للعالم.

فوزية الطالبة الجامعية التي تحلم بتحويل حياتها إلى شعر ورواية[1]. تُخطب لمحمد؛ التاجر الذي يرتبط بالماديات ويبدو له أن الاهتمام بالرواية والشعر ضرب من مضيعة الوقت، يقول مستهزئا: «وهل الشعر والرواية سيطعمانك إن جعت ويشفيانك إن مرضت؟ فكان من جوابها: «هو سؤال غدا خبزنا اليومي في الكلية والشوارع وعلى

---

(١) نفسه، ص٥٨.

وسادة النوم. سؤال طالما بللناه بدموعنا الغزيرة حتى كادت الجفون الفتية تحترق[1]».

يمثل هذا المقطع حوارا بين صوتين مختلفين، ورؤيتين للعالم متمايزتين، بحيث يدافع كل واحد منهما عن رؤيته للعالم، ويدافع عن دعواه. فمحمد، الذي يريد زوجة تقليدية لا اهتمام لها خارج أسوار المطبخ ويشكل طموح فوزية هذا عائقا أمامه يحول دون وصوله إلى مبتغاه، يحاجج فوزية الحالمة الرقيقة رقة الأدب الذي تدمن عليه. ولقد عمل الاستفهام البلاغي الذي استخدمه محمد قصد الإثارة والهجوم، شاحنا إياه بحجج عقلية راجحة، فالأدب والروايات في نظره لا توفر لقمة العيش. وهو في ذلك يستخدم حجة التبذير، بحيث يرى أن الانغماس في التعلق بالروايات والشعر يفوت على الإنسان فرص الحصول على مصدر رزق، والأحرى أن يشتغل الإنسان بما ينفعه عوض أن يضيع عمره في الجري خلف الوهم الذي لن يضمن له لا طعاما ولا شرابا ولا كساء... لقد اكتسى الاستفهام صفة الوجه البلاغي من كونه لا يرام منه الاستخبار، بل المراد منه إيقاع الخصم في التناقض. ولكن الإجابة كانت على غير المعهود، فقد تمكنت فوزية من التملص بدهاء من كفي المخلب، وسرحت بالإجابة مؤكدة أنها لن تكف عن الحلم[2]. لقد لعبت الصور «غدا خبزنا اليومي»؛ «سؤال طالما بللناه بدموعنا»؛ في التخفيف من قوة حجته العقلية، إن الشحنة العاطفية التي تكتنزها الصورتان تستميل السامع إلى جهة فوزية وترجح كفتها، وذلك برسم صورة المتكلم المنزه عن الماديات والمنغمس في أحلام شفيفة تقوده إلى ركوب المغامرة، كما أشارت فوزية. لقد تمكنت فوزية من الانتصار لموقفها لا باستخدام الحجج العقلية، ولكن باستخدام حجج عاطفية تراهن على كسب تعاطف المتلقي من خلال الاحترام الذي سيكنه لها كونها إنسانة ذات مبادئ عز من يحملها في زمن الماديات. فاستعارة

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

«بللناه بدموعنا»، لها وقع نفسي كبير على المتلقي بحيث تشرح له المعاناة التي يكابدها طالب للأدب العربي محب للرواية والشعر، حالم بواقع ثقافي أفضل... في سياق تكسر فيه ضلوع المعطلين حملة الشواهد العليا المطالبين بالعمل. إن هذه المعاناة التي بسطتها الاستعارة وضحت أيضا أن فوزية ليست إنسانة طائشة لا تعلم أين تضع رجلها، بل هي إنسانة اختارت طريقها الشاق وهي على علم وبينة بما سوف تلاقيه، ولكنها في جميع الحالات لن تكف عن الحلم.

إذا كان هذا المقطع الحواري قد كشف عن رؤيتين للعالم متمايزتين، وصوتين من أصوات الرواية في موقع صراع ومحاجة، فإن الوجوه البلاغية فيه قد عملت على صوغ هذا الصراع الفكري، وبينت بعمق أحاسيس الطرفين متحدة بمواضع الإيتوس والباتوس، كما عملت أيضا على دفع دفة السرد، وخلقت التشويق والمتعة اللازمين لكل عمل فني، وفيما سيأتي سنرى كيف اشتغلت الصور البلاغية متحدة مع مواقع مفصلية في الحبكة عاملة على إذكاء تناميها.

من الصور التي يمكن أن تثير القارئ وهو يتابع بحث محمد المحموم عن قبر جده ومآثره والمرويات عنه، الصور التي اخترناها من مواضع متنوعة من النص، وهي كالآتي:

أ. نحن نبحث عن البركة ولا شأن لنا بوسخ الدنيا.

ب. ولا تسأل عن تمايل السيارة كالهودج لكن دون عروس.

ج. هي حقيقة دامغة فرضت نفسها. السر هناك، في الأعالي دوما.

د. تسرب شبح الخسارة من جديد.

هـ. أخيرا وصلت إليك أيها الجد المبارك.

إذا ما تتبعنا هذه الصور البلاغية التي اخترناها حسب تنامي الحدث، فإننا نلفيه

تلخص مراحل الرحلة المشوقة في البحث عن سر الجد وبركته، حيث لعبت صورة الرغبة عن «وسخ الدنيا» في تحديد الغرض من الرحلة والبحث، إن محمدا لا يريد غرضا ماديا من بحثه هذا، بل هو ينشد السمو الروحي والتناغم الداخلي فحسب. إن وصف الغرض المادي بوسخ الدنيا له دلالات حجاجية من جهتين الأولى من كونه شبه الغرض المادي بالوسخ مما يزيد من بيان مقدار نفوره منه، إن قوة الصورة هنا متجل في اختيار ملفوظ وسخ الدنيا عوض ملفوظ المال. إن الاختيار يوضح المنطقة التي يريد أن يركز عليها المتكلم، وهي المنطقة التي تجعل المال وسخا، ومعلوم أن المال ليس كله وسخ، بل فيه منافع كثيرة. ولكن الاختيار هنا حجاجي صرف، يعمل على توجيه المتلقي إلى منطقة بعينها بحيث يقوي حضور الفكرة في الذهن. كل ذلك يثبت للقارئ أن محمدا يخوض ملحمة حياته، حيث لا مكان للمادة في سياق البحث عن سؤال الذات وشغف الروح.

ومع تنامي الحدث بدأت المعيقات التي لم تثن محمدا عن المضي قدما، وفي هذا السياق نجد الصورة {ب}، والتي شبهت تمايل السيارة في الطرق الوعرة التي سلكها محمد وصديقه عبد الرزاق للوصول إلى الجد وقبره. فإضافة إلى السؤال الاستنكاري هناك تشبيه السيارة بالهودج، وهي صورة تعمل على وصف الصعوبات التي واجهها محمد، وهي توضح أيضا مدى العناء، ولن تكتسي هذه الصورة أهميتها إلا في سياق تنامي الأحداث والربط بينها وبين ما سبقها، لقد عمل التشبيه على توضيح مفصل هام من مفاصل البناء السردي، مفصل العوائق. فكل بناء سردي يقوم على المغامرة لابد فيه من عوائق وهذه منها... إن الصورة هنا تكتسي طابعها البلاغي الوظيفي في سياق الحبكة السردية، إذ سيبدو من الغريب اعتبارها صورة تجميلية تحسينية، أو احتفال باللغة في ذاتها. ثم تأتي الصورة {ج} لتفصح عن حكمة وتحد، ومن خلالها نلاحظ كيف كثفت الصور البلاغية مفاصل السرد، إن خطاب الذات المحفز لها تطلب المعالي في الأعالي، إن التلميح الذي اختاره السارد؛ يحول الحسي إلى معنوي، فهو يعرف أن

جده مدفون في رأس الجبل، أي في الأعالي. ولكي ينصص على الطابع المهم لمهمته، جعل معنى الأعالي معنى رمزيا.

في الصورة {د} يصف السارد مرحلة مهمة من البناء السردي، مرحلة قد تقلب سير الأحداث رأسا على عقب، إنها لحظة استيلاء الملل واليأس على الشخصيات جراء تسرب شبح الخسارة إليها، إن وصف الخسارة بالشبح يظهر مدى قتامتها وخطورتها، إنه إقناع نصي بمدى شجاعة وإقدام محمد الذي أبى إلا أن يتم مهمته بنجاح رغم شبح الخسارة المتسرب إليه؛ كما أنه إقناع بصورة من نوع الكليشيه والتي تكتسب أثرها النفسي بفضل شيوعها[1]. إن صورة «شبح الخسارة» هي صورة شائعة ومستعملة، لذلك فهي محملة بشحنات حجاجية جراء هذا التداول، ونتيجة أن المتلقي يعرفها مسبقا، ولا تحتاج منه كثير تمعن ونظر لفك العلاقة التي تقوم بين الشبح والخسارة لأنها محسومة سلفا بما لديه من تمثلات.

في الوجه البلاغي {ه}، نكون أمام عدول إنجازي، بحيث يحدد مقام التلفظ درجة العدول، بحيث إن علمنا أنه يخاطب الشيخ في قبره، جاز لنا القول إن النداء هنا خرج عن أداء معناه العادي إلى معنى معدول يفيد في سياق الحبكة النصية الانتصار ونهاية المشوار بالظفر بالشيخ. لا يمكن أن نفهم ونتذوق ملفوظ: أخيرا وصلت إليك أيها الجد المبارك. إلا بمعرفة مكانته من سير الأحداث، وعليه فإنه لا يكون لديه أي دلالة بلاغية خارج هذا النسق؛ مما يجعلنا نؤكد مرة أخرى أن الوجوه البلاغية لا تكتسب أية وظيفة خارج نسقها النصي.

لقد أدى اشتغالنا بالوجوه البلاغية التي استخدمها السارد في فصل محمد إلى التيقن بأن هذه الوجوه إنما تؤدي دورها في سياق تفاعلي مع مكونات الخطاب، فهي تتحد مع صورة المتكلم وتؤثر في المخاطب بإثارة أهوائه، كما أنها تساهم في تحريك

---

(١) .

دفة السرد مندغمة مع الحبكة. كما أنها شكلت متنفسا للأصوات في النص كي تعبر عن رؤياها للعالم وتدافع عنها.

٣. صورة الشيخ

شكل الشيخ مطلب الشخصيتين ومبتغاهما، وقد رأى كل واحد منهما نفسه في مغامرة البحث عن الشيخ والعثور على مروياته، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الشيخ مثل بالنسبة لعبد الرزاق فرصة لفهم الطبيعة الإنسانية ولاستشراف سبيل للمعرفة غير مألوف[١]. مما جعله يسائل فكره الإديولوجي وطريقة رؤيته للعالم. وهو بالنسبة لمحمد سبيل لإبقاء جذوة المعرفة متقدة لديه، هذا يمكن أن يساعده في الخروج من الوضع العائلي الحرج الذي يؤرقه مع النساء[٢]». يبدو أننا في فصل الشيخ أمام زبدة تأملات النص وعصارة فلسفته، ونستطيع الآن أن نقول إن السارد نهج استراتيجية نصية عبر من خلالها عن وجهة نظره للعالم والمعرفة والعلاقات الإنسانية حوله. وعليه يمكن أن نعثر ولو بشكل غير صريح على دعاوى النص. والتي عملت كل المكونات النصية التي سبق أن تناولناها على أن تجعل القارئ يقف عندها ليتأملها، ولسنا ندعي أن السارد أراد أن يقنعنا بوجهة نظره، وإنما هو منحنا فرصة للتأمل فيها علنا نعرف من خلالها جزءا من ذواتنا. إن خطابا كهذا لن يخلو من إقناع لكنه إقناع ليس من النوع الذي يتوسل السبل المنطقية ولا بالإقناع الذي يتوخى استجابة عملية وفعلية من المتلقي.

الشيخ وَلِـيٌّ، وبما أنه كذلك فإنه يشكل رؤيا خاصة للعالم، وسبيلا خاصا للمعرفة يختلف كليا عما عرفناه في التلقين الأكاديمي، إن الولي شخص ملهم يصدر فعله عن أمر الله. لذلك فإن أفعاله تكون أحيانا خارقة وغير متناغمة مع مقتضيات العقل.

---

(١) شيخ الرماية، ص ٦.

(٢) نفسه.

ولقد عملت الرواية في الفصل الأخير الذي يرويه كل من محمد وعبد الرزاق[1] على تقديم شخص الولي من خلال المرويات المتواترة عنه.

لقد عمل الفصل الأخير على رسم صورة المتكلم الخارقة، وهذا يقتضي حشد الأدلة على هذا الخرق، كما أنه عمل على توضيح السبل غير المعهودة في التوصل إلى المعرفة والإدراك غير المألوف يسمح باختلاط الحقيقة والخيال. في خضم تينك النقطتين سنتتبع فاعلية الوجوه البلاغية بما هي مكونات نصية فاعلة في تنامي السرد.

في هذ الفصل اطلع المثال بما هو: «محكي مختزل يقدم باعتباره حقيقيا ويتمثل به في خطاب لأجل إقناع السامع بدرس ينتفع به[2]». لقد بني الفصل كله على مرويات خارقة للشيخ، وسوف نتناول بعضا من تلك المرويات لنوضح أن وظيفتها لم تتمثل في إقامة الاستدلال بقدر ما تكمن في تقويته بالوسائل الأدبية والعاطفية التي يحوزها المثال. سنتابع صورة الشيخ من خلال مرويات حسبناها مفصلية وهامة:

أ. قال الوالد إن الحجل والدجاج كان يرعى معا في جنباته. تأتي الحجلة طائرة وتحط في أرض الجنان والشيخ يتأملها. ثم يرمي لها جميعا حبات الزرع فلا تطير من فرط الأنس[3]». هذا المحكي/ المثال، شكل صورة للسكينة التي تتنزل على العباد الخواص، فتسكن الحيوانات إليهم[4] لما فيهم من نقاء الروح، وهو يشكل دليلا قاطعا على خصوصية الشيخ وتفرده عن الناس. إن المثال الأول يقنعنا بهذه الخصوصية.

---

(١) يقول عبد الرزاق: «ويمكن القول في المحصلة كأننا كتبنا هذا العمل سويا؛ محمد بوقائعه وأخبار جده، وأنا بتجويد الصياغة وتلويناتها الفكرية» ص ٨.

(٢) ينظر محمد مشبال، في بلاغة الحجاج ص ٩٤.

(٣) شيخ الرماية، ص ١٣٤.

(٤) نجد في المرويات الصوفية تكرارا لافتا لمثل هذه القصص التي تعبر عن سكون الحيوانات أمام الشيوخ، ولا يكاد كتاب يخلو من مثل هذه المرويات، فهي متواترة في كتاباتهم.

ب. المحكي الثاني تعلق بكيفية حوزة البركة بمساعدة الولي المجذوب سيدي عبد الله البقال، الذي امتحنه بأن عرض عليه بركة المكحلة في مقابل ابنته، فأمره أن يصحب بنته إلى كهف سيجد فيه بركة، وأن يترك البنت في الكهف ويأخذ البركة، مخيرا إياه بين الأمرين. واختار الشيخ البركة. وكان جزاؤه أن حاز الأمرين بعد أن عادت إليه البنت في الحين بعد أن امتثل لأمر الشيخ البقال[1]. هذا المروي لا يمكن فهمه خارج أدبيات الصوفية التي تقتضي التسليم التام لما يأمرك به الشيخ من دون مناقشة، ولقد نجح الشيخ في أن يحوز السر بمساعدة الشيخ البقال الذي كان قد سبقه إلى الولاية لما صدقه تصديقا تاما. إن هذا المروي يكشف عن الصعوبة التامة في نيل درجة المشيخة الصوفية، وهو يساهم في رسم صورة الشيخ الولي الذي تكبد المشاق وضحى بالغالي والنفيس في سبيل تحصيل هذه المرتبة، وتحصيل المعرفة الخاصة المرتبطة بها، وهذا المروي يفهم داخل سياق الرواية بإحالته على تصريحات عبد الرزاق السابقة التي أقر فيها ـ وهو أستاذ الفلسفة[2] ـ أن الشيخ مثل له فرصة لفهم الطبيعة الإنسانية ولاستشراف سبيل للمعرفة غير مألوف. فهل يمكن أن نقول إن الرواية تدافع عن هذا السبيل في تحصيل المعرفة؟ قطعا لا. ولكنها تضع بين يدي القارئ صورا يمارس من خلالها «سنة التأمل العميق[3]».

ج. في محكيات متعددة تتجلى قدرة الشيخ الخارقة على ردع كل من يتحداه، فابنه الذي سخر من بناء الشيخ بناء تقليديا فخاطبه: أي بناء تشيد يا أبي؟ أجابه: ستفنى دارك وتبقى داري.. وبالفعل اندثرت دار الابن بينما آثار دار الشيخ ظلت سنوات طويلة

---

(١) نفسه، ص ١٣٦.

(٢) نرى أن اختيار أستاذ الفلسفة في الرواية مقصود فهو يشكل الطرف النقيض للشيخ، بحيث يشكل النهج العقلي للوصول للمعرفة بينما يشكل الشيخ النهج العرفاني، ومعلوم تصادم الوجهتين منذ الأزل.

(٣) ظمأ الروح، محمد أنقار، ص ٩.

قائمة[1]». والرجل الذي تحداه في احتفال بوجلود ومر بجانب دفلته التي كان الجميع يوقرها، قائلا: «لنر ما الذي يمكن أن يفعله صاحبها» وبعد أن انفض الجمع عاد الرجل إلى داره وأخذ ينزع عنه ملابسه ... وإذا بجلد جسده ينزع هو الآخر[2]». وما حدث للعصابة التي حاولت سرقة بقره، فعلم ذلك بظهر الغيب فعاقبهم عقابا معنويا فيه تأديب وتهذيب[3]...

تطول قائمة المحكيات التي تروي قدرة الشيخ الخارقة، وردعه لكل معتد على حماه بكيفية خارقة، لكنها جميعها تتميز بالسمات نفسها. وهي:

سمات القدرة الخارقة: فراسة عالية، علم بوقوع شيء من طريق خفي، ووقوع العقوبة على من يعتدي على حرمة وحمى الشيخ ووقاره... وقد تكررت المحكيات الخارقة عن الشيخ في الرواية تكرارا لافتا.

سمات العفو والرغبة في الإصلاح وعدم الانتصار للذات: فالذي نزع جلده شفي بعد أن عزم بالدفلى نفسها التي احتقرها، والعصابة التي همت بالسرقة أكرمهم بالبيصارة فأكلوا حتى شبعوا، ولكنه علمهم وأدبهم بقوله: «تظنون أنكم مختفون بينما ظهوركم عارية والجوع سيقتلكم[4]». والحال أن الشيخ لم يعاقب أحدا عقابا قاسيا، أو انتصر لنفسه بل كان في كل مرة يظهر بصفة المربي المحسن لأخلاق الناس، ولاشك أنه يحتاج في ذلك أحيانا إلى قسوة وشيء من الغلظة.

وهي سمات ترسم صورة شخص خارق لكنه فاضل، وتؤدي إلى خلخلة المفاهيم عن الأشياء، ذلك أن تقديم المرويات على أنها حقيقية، تؤدي لا محالة إلى

---

(١) شيخ الرماية، ص ١٤٨.

(٢) نفسه ص ١٤٩.

(٣) نفسه ص ١٥٣.

(٤) نفسه ص ١٥٣.

التساؤل عن درجة المعقولية في خطاب كهذا، فإن ثبت بأنه على حد أدنى من المعقولية فإنه حينئذ يكون حريا بأن نتأمله بوصفه سبيلا آخر للوصول إلى المعرفة. وهذا ما أدى بعبد الرزاق ـ صوت العقل المحض ـ إلى أن يستخلص «أن تجربة فهم الإنسان بقدر ما هي ممتعة ومفيدة؛ فإنها تفضي أيضا إلى مايشبه الجنون»[1]..

لقد ركزنا في دراستنا لفصل الشيخ على تقنية بلاغية وحيدة وهي تقنية المثال. أفضى بنا ذلك إلى تبين نوع من الحجاج غير المباشر يتخلل النسيج السردي للنص، ويخترق التخييل. وهذا يؤدي بنا إلى القول بأن النص مهما تفنن في التخلص من قيم الحجاج فإنه لا محالة واقع فيها.

تعمدنا أن نتتبع الوجوه البلاغية في النص بتتبع استراتيجية فرز الأصوات كما وردت في النص؛ وذلك حتى لا نتعسف على الشكل الذي ارتضاه المبدع لنصه، وإيمانا منا بأن النص يقدم الأصوات/ الشخصيات الثلاث بما هي رؤى متمايزة للعالم يدعونا من خلالها إلى تأمل أنفسنا.

لقد أدى اشتغالنا بالوجوه البلاغية في النص إلى استنتاجات نثرناها داخل التحليل يمكن أن نعيد تجميعها في النقط الآتية:

ـ على الرغم من الطابع التخييلي للرواية فإنها لم تستطع التخلص من قيم الحجاج، لكنه كان حجاجا في خدمة السرد عموما.

ـ كشفت سجالات الشخصيات فيما بينها عن تشغيل السارد لقيم الحجاج انتصارا لرؤيا أو وجهة نظر، وعليه كانت مقاربة هذا الخطاب من منظور البلاغة الحجاجية نافعة ومثمرة.

ـ اشتغلت الوجوه البلاغية في النص متحدة مع صورة المتكلم/ الإيتوس،

---

(١) نفسه ص٢٦.

لتنسج صور الأصوات المتعددة والتي رام السارد عرضها على القارئ ودعاه من طرف خفي إلى تأملها وتأمل نفسه من خلالها؛ تعميقا للتجربة الإنسانية.

ـ اشتغلت الوجوه البلاغية متحدة بمفاصل السرد المحورية، عاملة على تكثيف اللحظات السردية الهامة، وتسهيل الانتقال من المقدمات إلى النتائج، والمرور من مرحلة سردية إلى أخرى بسلاسة، أي إنها لا تقل أهمية عن الشخصيات والقوى الفاعلة التيمات الأساس في النص.

المصادر والمراجع

المصادر:

- شيخ الرماية محمد أنقار مطبعة الخليج العربي، منشورات باب الحكمة، تطوان. ٢٠١٢.

المراجع:

- في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، محمد مشبال، دار كنوز المعرفة، ط١ ٢٠١٧.
- ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية نقطة النور لبهاء طاهر، محمد أنقار مؤسسة الانتشار العربي بيروت لبنان، ط ١، ٢٠١٨.

الفصل الرابع
السرد القصصي

العلة وإبدالاتها في قصص محمد أنقار

استنفاد الصورة في «بلغ سلامي إلى عايدة»[1]

رشيد غسول

لا يكتب محمد أنقار القصة من منظور الحدث المتنامي، مثلما لا يكتبها من منظور الشخصية وأفعالها. ما ترويه مجموعاته القصصية هو سرد لشخصيات غير قادرة على التأقلم مع روح العصر؛ شخصيات حبيسة صراعها النفسي في مواجهة ممكنات قد تتحقق أو لا تتحقق.

لا تنجز شخصيات هذه القصص أفعالا، كل ما تقوم به أنها تستنفد ممكنات؛ هي أشياء في قصتي: «تفاحة عبد الجليل» و«هدية» وصيرورات في «ذئب النوينو» و«قطة الخلاء»، وصور في «رياح التيتانيك» و«بلغ سلامي إلى عايدة»، وموسيقى في «بالمناسبة أين اختفى فريد الأطرش». البحث في الانفصالات والممكنات هو ما يكتبه محمد أنقار حينما يصير الانفصال علة والممكن إبدالا لها، وحين تصير هذه العلة مزمنة عندما تستنفد هذه الشخصيات الممكن وتدخله في المحتمل.

يمكننا أن نقول: إن قصص محمد أنقار أسئلة حول حدود الممكن، إلى أي حد تصير التفاحة علاجا لداءْ عبد الجليل؟ والتحديق في عيني قطة أنسا لموظف بئيس؟ واستئناس ذئب ألفة للنوينو؟.

---

(١) محمد أنقار، **البحث عن فريد الأطرش** منشورات باب الحكمة، تطوان ٢٠١٢. الطبعة الأولى ص: ٥.

هل نسمي ـ إذن ـ القصص التي يكتبها محمد أنقار من «المؤنس العليل» و«الأخرس» و«البحث عن فريد الأطرش» و«يا مسافر وحدك» أدب علة؟ وهل في وسعنا أن نتصور كتابة تعم أعمالا بكاملها تحتاج إلى ما يميزها عن أدب «مغاير» وتحتاج إلى تسمية؟ وبعدها هل في وسعنا أن ننشئ لهذه الكتابة تخطيطا نمطيا يغطي مختلف تعبيراتها؟.

ليس في وسعنا أن نجيب عن كل هذه الأسئلة ولا أن نبحث في الأطر النظرية لهذه التسمية، وذلك لأمرين:

١ـ لإيماننا مع إيهاب حسن بأن المفهوم أو النظام النقدي هو **«قصيدة بائسة تنتجها مخيلة المثقف»**[1]، ومهما حاولت التسمية حيازة القوة، فإنها تتراجع إلى الخلف أمام عملية صد من مفهوم مخالف.

٢ـ غايتنا من هذه التسمية هي محاولة فهم طبيعة هذا الأدب وليس تكريسا بئيسا لمفهوم جاهز. بيد أننا نستطيع أن نتوسل ببعض الإجابات التي تسعف في توضيح بعض المشكلات:

ـ العلة وإن اتخذت في المعجم دلالات المرض والعائق والحدث الذي يشغل صاحبه عن جهته، فإنها استعملت في مجالات معرفية مختلفة (النحو، أصول الفقه، علم الحديث) بدلالات تشي بالتوسع في المصطلح.

ـ تسمية «علة» ليست كلمة خرساء بل تشير في طياتها إلى ما ترغب في مجاوزته، «كمال» «بطولة» «فحولة»، فهي تحيل في مناقضتها هاته إلى النقص؛ ليس بوصفه عيبا، وإنما بوصفه قيمة إنسانية.

ـ لا يحمل مصطلح أدب علة أي قيمة معيارية أو صيغة تفاضلية (مدح أو ازدراء)، وإنما هو من قبيل مصطلحات «أدب الصمت» «أدب النساء» «أدب الأطفال» التي تسعى

---

(١) إيهاب حسن «**نحو مفهوم لما بعد الحداثة**» الطبعة الأولى ضمن كتاب (ما بعد الحداثة II- فلسفتها) إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ٢٠٠٧. ص: ٩

إلى فهم جوانب من الإبداع الإنساني ظلت بعيدة عن المقاربة، إذ لا يمكن أن نقرأ هذا الإبداع الذي يحتفي بالصمت والعلة بمفاهيم صيغت أطرها النظرية ومرجعياتها الفكرية من أدب احتفى بالبطولة والكمال والكلام.

ـ لا ترتبط العلة بذات المبدع أو بأحد مكونات إبداعه فحسب بل تسري في كل الكون الإبداعي، إذ من طبيعتها العدوى إن أصابت مكونا أعدت المكونات الأخرى وإن بمراتب مختلفة.

ـ ليست العلة قدرا سيزيفيا وعقدة يرتكس فيها العمل الأدبي، وليس هو تطهيرا منها، تقترن العلة بإبدالها.

هل استطعنا الآن أن نقف على الطبيعة التمييزية لما يمكن تسميته أدب علة؟ ربما هذه هي البداية وما تبقى نفترض أن ننجزه بالاقتراب من عوالم العلة في قصة «بلغ سلامي إلى عايدة».

استنفاد الصورة في «بلغ سلامي إلى عايدة»

١ـ نداءات الصوت

القصة وليدة مكالمة هاتفية بين صديقين شيخين، مكالمة تخرج عن نطاق التواصل العادي. وضعها هذا قد يكون نابعا من طبيعة المتخاطبين وقد يكون ناتجا عن توقيتها المتأخر من الليل. غير أننا منذ بداية التخاطب أمام «سماعة باردة» قد تكشف عن رغبة عن التواصل، يطالعنا منها صوت «كالوثب» هو صورة تتجاوز التشبيه الذي يحملها لترقى إلى سمة تنبئ بعدائية الصوت المحتملة وبأشياء أخرى. لا نعرف شيئا عن صاحب الصوت يتصل بجفاء أو فتور في العلاقة بين الصديقين قد يبرران هذه العدائية، كل ما نعرف عنه يتصل بزمن «الشباب المولي» و«أمسيات العمر الرذيل» أي يتصل بالماضي. أيكون هذا الوثب من نداءات الماضي؟ من أين إذن للصوت بهذه العدائية؟ حسب

القصة في هذه الخطوة الأولى أن توحي وأن تكثف؛ من الشباب المولي إلى الشيخوخة مسافة تستدعي الوثب، الصوت الواثب تجسير لهذه المسافة، فلا غرابة إذن أن يخبرنا هذا الصوت الهاتف عن السفر، بدون السفر تصير المسافة بين العمرين غير قابلة للعبور. ليس هذا كل ما في الأمر، يكتنز تشبيه الصوت المتدفق بالوثب بطاقات تعبيرية أخرى لا تفصح عن محتواها إلا بقراءة ذهنية تربط هذا التشبيه بجنس القصة، حيث يصير من مهام القارئ بناء الفصول الأخرى للقصة؛ أو ليست القصة، فيما يقول عبد الله العروي، هي الفصل الختامي من رواية لم تكتب[1]. عندما يكتمل هذا البناء لا يكف الصوت عن دفقه، صور تتوالى، وأمسيات بكاملها تختزل في الرذيلة. يخترق الصوت بقسوة الوثبة الراويَ الشيخَ بذكريات لا تحتمل، بقصص هي زمن الشباب المولي. يدعونا الصوت إذن بإيحاءاته إلى أن نستدعي هذا العمر المنصرم كله مثلما استدعاه الراوي، وأن نخزنه ونختزله مثلما اختزله هو، ونمضي بخطوات متوثبة في استئناف قراءة هذه القصة.

٢ـ من الصوت إلى الصورة

وثبة الصوت المتدفق أو دفقته المتوثبة لن تترك للراوي فرصة للتردد، ستباغته بسؤال الرغبة فتُصدم الذات بالحدث الذي يشغلها عن مجابهة السؤال، ويضعها أمام علتها وعائقها الذي هو الزمن: ما الذي يمكن أن يطلبه شيخ في نهاية العمر؟

ينشأ عن السؤال توتر بين الشيخ وسؤال الرغبة، ينتزعه السؤال من نومه ليرمي به في يقظة مدمرة، يصير الشيخ حائرا أمام السؤال وتنحسر أمامه الإمكانات وتضيق ويغدو الجواب سؤالا آخر يكشف عن عجز الذات أن تكون لها رغبة: «**ما الذي يمكن أن أطلبه إلى عبد القادر؟**»[2]

---

(١) عبد الله العروي، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٩٥. ص: ٢٤٤

(٢) محمد أنقار، المصدر نفسه، ص: ٦.

يبدو السؤال محيرا، لا لأن ثمة صعوبة في الاختيار كما حاول الراوي أن يوهمنا حين وضع أمامنا بعض الاختيارات، بل لأنه يضعه أمام اختياره الوحيد وممكنه الأوحد؛ «**لا يخطر لي الآن أي طلب.. يكفي أن تسلم لي على عايدة**»(١)

سهل جدا أن نحكم على هذا الطلب بالغرابة، وأسهل منه أن نقهقه في وجه صاحبه كما تخيل ذلك الراوي نفسه. لكن هل الاختيار سيكون نفسه لو أن الراوي في مقتبل العمر؟ تكمن في الجواب بعض نداءات الصوت إلى الراوي التي تجعله أمام حقيقة منفلتة وهي «**أن الإنسان لا يوجد إلا ضمن عمره الملموس، وأن كل شيء يتغير مع العمر، إن فهم الآخر يقتضي فهم السن الذي يجتازه**»(٢)

ثمة في الجواب أيضا نقط حذف وبياضات بين «الآن» وبين الرغبة التي وردت على الخاطر مقصية كل الإمكانات والاختيارات عدا إمكان واحد اتخذ شكل الاكتفاء هو تبليغ السلام إلى عايدة.

إن ما يميز الرغبة عند الراوي الشيخ ليس هو الاختيار بين ممكنات، وإنما هو التخلي المعلن في صيغة رغبة سالبة «**لا يخطر لي الآن أي طلب**» والاكتفاء المحدد لكل حاجة «**يكفي أن تسلم لي على عايدة**»؛ ليس التخلي والاكتفاء مجرد فعلين جزئيين، وإنما هما شعوران إنسانيان يتساندان مع سؤال الرغبة وجوابه ليرقيا إلى سمة تصبو إلى خلق صورة للشخصية. يكتفي الراوي الشيخ من بين كل الإمكانات المتاحة بتبليغ سلام، فتنقلنا القصة من الصوت إلى الصورة، وتوقع بنا في مكائدها؛ إنجاز صورة.

٣ـ استنفاد الصورة

لإنجاز الصورة يضع الكاتب الشخصية في السرير؛ إنه الفضاء الذي ينسجم مع

---

(١) نفسه، ص: ٦

(٢) ميلان كونديرا، لقاء ترجمة محمد بنعبود، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء الطبعة الأولى ٢٠١١. ص: ٣٩

شخصية عاجزة وغير قادرة على الفعل بل حتى أن تكون لها رغبة. وضع الشخصية في السرير معناه شلها عن كل حركة، الحركة الوحيدة الممكنة في فضاء ثابت هي الذاكرة والمخيلة.

«**أطفأت ضوء الأباجورة، وأسلمت رأسي للوسادة، آنذاك تمكن مني الأرق، حضرت صورة عايدة وتسلطت على مخيلتي**»(١)

الذاكرة هي نشاط من أنشطة الرؤية للماضي، لكنها أيضا فعل يتم في الحاضر يستحضر عبر السرد العناصر الغائبة والمفقودة «**تذكرت كيف رأيتها أول مرة مرأى العين**»(٢)

تشبه الشخصية في هذه القصة شخوص بكيت Beckett المسرحية الموضوعة في حفر وبراميل مع فارق أنها عند بكيت توجد في وضعيات أكثر فضاعة منتظرة الموت، وغير قادرة على استحضار الذاكرة التي تبدو مشوشة، فيما الشخصية في «بلغ سلامي إلى عايدة» ما زالت تحتفظ بذاكرة متيقظة قادرة على استدعاء الماضي بكل تفاصيله.

في الذاكرة وحسب تصيرُ صورةُ عايدة ممكنة حيث يرتبط الزمان بالمكان، وتحضر فيها عايدة «**كأنها فتاة فاتنة الجمال رشيقة وعصرية كلها ضوء وبهجة**»(٣)

تحاول الذاكرة أن تثبت الصورة في الزمن بالأوصاف والنعوت وتسعى إلى أن تجسد الزمن ماديا وأن تقبض عليه مجسدا في صورة؛ تحاول بلوغ اللامحدود حيث لا فضاء ولا زمن ثابت، هناك حيث تصير «ضوء وبهجة». لكن هل بمقدورها ذلك؟ هل بمقدور استحضار صورة أن يبعث الروح من جديد في جسد ممدد على السرير بات مشلولا؟

---

(١) نفسه، ص: ٩

(٢) نفسه، ص: ٩

(٣) نفسه، ص: ٦

للصورة مدة «لحظات مضيئة» مما يجعلها لا تدوم وإن انطبعت في أعماق الراوي إلى الأبد، ليس بمقدورها سوى أن تتبدد مثلها مثل حلم الأرق الذي انبجست منه، لأنه «**في حلم الأرق لا يتعلق الأمر بتحقيق المستحيل، بل باستنفاده إما بمنحه أقصى درجات التمدد التي تجعل منه واقعا نهاريا يقظا على طريقة كافكا، وإما باختزاله إلى أدنى مستوى يخضعه لعدمية ليلة بدون نوم كما عند بكيت**»[1]

تتبدد الصورة في «بلغ سلامي إلى عايدة» لا لتصير واقعا نهاريا ولا لتختزل في ليلة عدمية وإنما لتصير «**المطلق الأصيل الذي لا تحده حدود الصمت وقد عبر المسافات وغدا صمتا ناطقا**»[2] فتفقد أي ارتباط بمدلول واقعي ما، إنها كلمات لازمة لا تحيل إلا على ذاتها، ليست عايدة تمثيلا لشيء في الخارج بل حركة في عالم الروح، ليست ذاتا وإنما تكثيف لمجموعة من الإحساسات اللازمنية واللامكانية؛ إحساسات من الشوق والألفة الهاربة التي عز طلبها لدى الراوي.

عايدة إذن هي مطلب الروح في تحقيق اتصال محتمل مع حياة لم يعد المهم فيها تعيين الفضاء والزمان، بل المهم هو امتداداتهما الذهنية التي يرميان إليها.

وحينما تصير صورة عايدة ممكنا مفتوحا على الاحتمال في «ربما» فإن الطلب الذي يشير إليه عنوان القصة يستحيل إلى طلب لا ينتظر فعلا إنجازيا بقدر ما يعلن عن غياب ما، طلب يتحول من الإنشاء إلى الخبر ليعكس توترا بين صيغتين يتولد عنهما الغياب في الحضور.

لم يكن لدى الراوي وهو الشيخ شيء يطلبه سوى رسالة يبعث بها من هناك حيث سمو الروح إلى مسمى اسمه الممكن، وتلك الرسالة هي إشارة هذه القصة، التي ترسم صورة لعالم وزمان لم يستطع الراوي استعادتهما ولا نستطيع نحن، عمل القاص

(١) جيل دولوز، **المنهك** ترجمة المصطفى شرفي (مخطوط قيد الطبع)

(٢) المصدر نفسه، ص: ٨

محمد أنقار على تقريبها إلينا ببلاغة قال عنها هو نفسه بصدد قراءته لقصص يوسف ادريس بأنها تكمن في «**الماضي الواقعي الواطئ عبر السبيل الميسور بينما الغاية البعيدة تلك الدلالة المستعصية**»[1]

يعثر محمد أنقار على نغمته الخاصة حين يجعل من استعادة الزمن عقدة شخوصه العليلة التي تعجز عن التواصل مع روح العصر فترسم خطوطا هروبية. لكنها خطوط متكسرة دوما.

---

(١) محمد أنقار، **لوازم القص عند يوسف ادريس، مجموعة لغة الآي آي نموذجا.** مجلة الكلمة العدد ٨٠ دجنبر ٢٠١٣

الرابط على النت:

www.alkalimah.net/articles/read/5922

المصادر والمراجع

المصدر:

- محمد أنقار، **البحث عن فريد الأطرش** منشورات باب الحكمة، تطوان ٢٠١٢

المراجع:

- إيهاب حسن «**نحو مفهوم لما بعد الحداثة**» الطبعة الأولى ضمن كتاب (ما بعد الحداثة II
- فلسفتها) إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ٢٠٠٧
- جيل دولوز، (المنهك) تذييل لكتاب:
Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision. Ed, Minuit paris 1992
- ترجمة مخطوطة وغير منشورة أنجزها جيل دولوز الباحث المصطفى شرفي.
- عبد الله العروي، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة** المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٩٥.
- محمد أنقار، **لوازم القص عند يوسف ادريس، مجموعة لغة الآي آي نموذجا**. مجلة الكلمة العدد ٨٠ دجنبر ٢٠١٣.
الرابط على النت: www.alkalimah.net/articles/read/5922
- ميلان كونديرا، **لقاء** ترجمة محمد بنعبود، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء الطبعة الأولى ٢٠١١.

بورتريهات الروح
السيروية ومقتضياتها في قصة
(عيد ميلاد سعيد) لمحمد أنقار

يوسف الريحاني

العتبة: تركيب اسمي مقرون بالإضافة، يوحي ببهجة الاحتفال بذكرى انقذاف روح جديدة إلى هذا العالم. اعتدنا أن نقرن ذكرى الميلاد بلفظة «سعيد»، لولا أن البنية الأسلوبية المضمرة تخفي فعلا محذوفا تقديره: (أتمنى..)، ما سيفيد عندئذ تحولا مضمرا من بنية اسمية إلى تركيب فعلي؛ أي تحول من وضع ثابت إلى تموج وحركة. التمني بمعنى التطلع إلى ما ليس متحققا بالضرورة، أو بالأحرى، إنه مؤشر على إمكان التحول من وضع قائم في وعينا إلى وضع آخر مناقض، هو ما يعتمل في لاوعينا.أيمكن القول بأن مناسبة عيد الميلاد، إنما تتقنّع بالسعادة لتخفي وجها حزينا وولعا أبديا ودفينا في لاشعورنا على فقداننا سنة أخرى من حياتنا؟.. الاحتفال بعيد الميلاد ليس سوى القناع، والأسى على ضياع سنة أخرى من عمرنا؛ هو الوجه الذي لا يتشكل إلا كهلع على فقدان ما ليس بالإمكان استرداده. نحن لا نستمر إلا بالفقدان، والوعي بذلك مصدر الداء الوجودي. الزمن قاهر للإنسان، وليس بوسعنا سوى أن نبحث عن موت سعيد، نحاول القبض عليه في الحنين إلى ذكرى ميلاد بعيد.

مفارقة هذا العنوان[1] أنه ينتج الموت بدلالاته الرمزية في اللحظة التي يوهمنا فيها بتوليد معاني الحياة. والقصة بالفعل متفجرة بمظاهر موت ما هو أغلبوي majeur فينا: موت السرد الكبير، موت الأحداث، موت الواقع، موت الذات النقية والخالصة بالانصهار في الآخر وصهره فينا.

هناك جرأة في اقتناص وقائع وشخوص مما نعتبره واقعا مفارقا لنا، بشكل يندر حدوثه في القصة العربية الموسومة بمحليتها. معظم فضاءات السرد العربي محلية في الغالب، ولا تكاد تفارق تلك الأمكنة التي عاش فيها الكاتب؛ غير أن محمد أنقار يعلن هنا الهروب والمغادرة الموطنية، من: المغرب نحو إسبانيا، ومن العربية نحو الإسبانية. ومن النقد نحو الإبداع، ومن جدران المدينة نحو الغابات الشاسعة كما في نهاية هذه القصة. ليس هناك سوى الهروب والانفلات الذي هو بتعبير مقتضب: إعلان عن موت المكان، وفقدان الشعور بالجغرافيا، وهذا مؤشر جيد على ميلاد الإبداع الذي لا يقتات سوى من الانغراس في أتربة أخرى. لكن كيف يتحقق هذا الهروب والمغادرة الوطنية La déterritorialisation؟

امتطاء بساط اللغة. العتبة اللغوية للفقرة الثانية: (**في مناسبة عيد ميلاده الثاني والخمسين..**): تركيب اسمي يرتقي إلى مرتبة الحد الفاصل والواصل أيضا. عبر هذا التركيب اللغوي/ أو/ اللمسة الخفيفة التي لا يكاد يستشعرها القارئ، يتسنى لهذا الأخير العبور إلى صلب الوقائع. عبر هذه العتبة اللغوية، نجد أنفسنا وسط حفلة عيد ميلاد كونزالو الثانية والخمسين، في فندق إلبسكادور، المطل على الكورنيش الساحلي. أجواء الاحتفال كلها معدة بعناية: الموائد والمشروبات والضيوف المتوافدون، بما يشي باستعداد جيد لاحتفال سنوي، جرت العادة أن تستأثر بتنظيمه جمعية كتاب الدراما. غير أن قدوم إيلنا مع ثلاثة من أعضاء جمعية نقاد الإبداع الأدبي واقتحامهم الحفل.

---

(١) (**عيد ميلاد سعيد**)، ضمن المجموعة القصصية: «**يا مسافر وحدك**» محمد أنقار منشورات باب الحكمة. تطوان ٢٠١٤.

سيدفع بالوقائع إلى نقطة التوتر: «**جئنا من أجلك.. أن تتعشى مع جمعيتنا..**».. بمثل هذه اللغة المتفجرة بأدوات التوكيد وصيغ الأمر، تحكم إيلنا قبضتها على الوضع: «**نحن على علم بتفاصيل الاتفاق القديم .. إنما خطرت لنا فكرة الحل الوسط..**» .. ومن دون أن تترك له فرصة للرد: «**اسمع يا عزيزي كونزالو.. ندوة اليوم حول (الأزمة والخطاب السردي) هي التي شجعتنا على ذلك، إذ بمجرد ما أن أنهيناها مبكرا حتى خطرت فكرة تنفيذ المبادرة: أن نستدعيك ولو لمدة ساعة..**»

تمتاز لغة إيلنا بالتعالي، بما يجعلها متفجرة بكل تمظهرات إنتاج السلطة. تكرار أدوات التوكيد وأفعال الأمر تمنح العبارات قوة وعنفوانا، مثلما تمنحها نوعا من القهر والإرغام، ينطوي على علاقة استلاب قاهرة. لننتبه إلى أن خطاب إيلنا ليس من صنع الارتجال بتاتا، كما قد نعتقد للوهلة الأولى؛ على العكس من ذلك، هو نتاج تخطيط مسبق. لنضع خطا على ما ورد ضمن جملتها المشار إليها أعلاه:(**حتى خطرت فكرة..**).. هو التخطيط إذن.. والتخطيط المسبق هو أصل التقعيد والحكم: كلما أحكمنا التخطيط أكثرنا من إصدار الأحكام. تلك بالضبط هي وظيفة إيلنا ورفاقها في **جمعية نقاد الإبداع الأدبي**. كل ناقد يكثر من الأحكام إنما لأجل أن يتكلم باسم الآخرين وفي مكانهم. وبالمقابل، يعمد المبدع إلى مجابهة ذلك بالانفلات والهروب، خصوصا حينما يسعى الناقد إلى محاصرته وتطويقه بالأزمات، كما هو حال أرباب السلط. لذا، فلا غرابة أن تكون إيلنا حاضرة لتوها من ندوة حول أزمة الخطاب السردي. فالأزمة لا تضعف السلطة، بل تبررها وتقويها، وكل سلطة تنتهي إلى حتمية تأزيم الوضع الذي منه تقتات. وما التأزيم بالنسبة إلى المبدع؟..إنه تعبيد أقصر الطرق نحو الموت؛ وكونزالو يقاوم ويرفض فكرة الموت. لذلك، يكون رده على إيلنا مشوبا بالحذر: «**أنتم معشر النقاد لا ثقة فيكم.. أعدكم بالاحتفال معكم في السنة المقبلة إذا لم تقتلني الأزمة**»[1]

---

(١)

لا ينتصر كونزالو للإبداع والكتابة إلا لأنهما وسيلتاه لمقاومة الموت؛ تماما كما شهرزاد التي لا تحكي إلا لكي لا تموت. ما المخرج إذن؟..أن يتحرر من الثقل وأن يتخفف. الخفة هنا ضرورية لرسم خط للهروب.. أن يتخفف من كل شيء: من التاريخ ومن الجغرافيا. وحتى يتخفف كونزالو من ثقل الحصار، فإنه يلتفت إلى من يحيطون به: «**ما رأيكم ياسادة؟**»[1].. هذا الالتفات هو بمثابة تبريد للمواجهة، والتبريد هنا إلزامي؛ ليس بمعنى التخاذل أو تجنب المسؤولية، بل هناك ضرورة لمزاوجة الإبداع بالحياد: حياد الشكل والموضوع معا. إذن: أين سينفلت كونزالو بعد أن يرمي الكرة في ملعب جمعية كتاب الدراما؟.. إنه ينزوي هناك في الهامش، يراقب بمتعة ذلك الجدل الدائر بين إيلنا (رئيسة جمعية نقاد الإبداع الأدبي) وضون سانشيز (رئيس جمعية كتاب الدراما).. «**يراقب ويشحذ عواطفه بما يهبه الدفء والغبطة ويحقق له التوازن والاطمئنان**»[2]؛ بتموقعه على هامش المواجهة، يغدو في صلب الأحداث ومركزها. بذلك، تفشل مؤامرات النقاد وتتهاوى معها هامات السلط. وأثناء هذا التهاوي، يتجه:

«.. **نحو كنبة في يسار الصالون قريبا من باب القاعة، ابتعد حتى عن زوجته كلارا**»[3]

ذاك هو مكان المبدع، هناك في نقطة قصوى عند الحدود وسط العتبات، لا يميل ولا يستميل.. لا يمجد أي ماض ولا ينغرس في أية تربة. إنه هناك يقتنص موضوعات تسعفه على الهروب نحو «**غابات شاسعة يفتش بين أدغالها عن غزالة طائشة**».. أليس الطيش من سمات حقائق هذا الكون المستعصي على أية محاولة للفهم؟.. بهذا، يكتمل الممكن ويتبدد سراب السلط: بفتح الفراغ. يقول دولوز: «**المفضل عند بكيت**

(١)

(٢)

(٣)

Beckett **هو الذي يصنع فجوة أو قفزة»**[١]، لأنه بهذه الفجوة التي يفتحها كونزالو دل كونضي، يعمل على إنجاز صورة المنفلت بكثافاتها. ولكن، أيمكن بلوغ ذلك برد فعل بسيط كهذا الذي قام به كونزالو؟.. أجل، مادام محمد أنقار يعمد إلى إنهاك الحدث قبل إنهاكه للغة؛ ففي قصة **(عيد ميلاد سعيد)** لا تنشأ جمالية البلاغة السردية إلا من خلال التعامل المباشر مع الشكل. وحده شكل القصة من يخاطب حواسنا، وليست الحادثة، مهما يعلُ شأنها. لذلك، ليست هنالك من حوادث موجهة نحو غاية، ولا وجود لمعادل سوسيولوجي منتظم ضمن سلاسل من التشويق؛ وهذه سمة تكوينية تسم سرد هذا الكاتب. ليست قصص محمد أنقار في حاجة إلى سلاسل يشد أفعالها رباط من الحوادث المحكمة والمشوقة، لأنه يعي تماما بأن الأحداث بطبعها كاذبة، ما دامت مثقلة بالدلالات والحساسيات والنوايا والذكريات والحنين الزائف.. الأحداث بطبعها خادعة، لأنها تأسرنا وتخنقنا؛ ولا تنشأ جمالية القصة القصيرة عند محمد أنقار بالمقابل إلا من خلال التعمق في التجربة الذاتية وسبر أغوارها الدفينة، وهذا هو أهم من الحدث نفسه. ليست القصة عند محمد أنقار معادلا سوسيولوجيا، إنه لا يكتب القصة ليحقق ما انتقده عبد الله العروي في السرد العربي، واصطلح على تسميته ب: (المعادلة التخارجية)[٢]. ولكنه يكتب السرد لأنه مؤهل لإدراك مادة هذا السرد (السيروية)[٣]: أي سيرة القصة؛ يقول عبد الله العروي: **«ما نراه في الأزقة هو ما سميته بخبر الآحاد»**[٤]، أما مادة القصة

---

(١) (المنهك) تذييل لكتاب:

Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision. Ed, Minuit paris 1992

ترجمة مخطوطة وغير منشورة أنجزها جيل دولوز الباحث المصطفى شرفي.

(٢) انظر عبد الله العروي (من التاريخ غلى الحب) حوار أجراه محمد الداهي. كتاب مجلة الدوحة العدد ٧٣ نوفمبر ٢٠١٣. ص: ٤٠

(٣) نفسه ص: ٤٨

(٤) نفسه، ص: ٤٢

فهناك في لا وعي الكاتب. غونزالو هنا ليس صورة للكاتب محمد أنقار، وإنما هو ومعه ضون سانشيز وإيلنا ليسوا سوى نوافذ Windows باستعارة لغة الحاسوب؛ نوافذ لا تفتأ تنفتح على نوافذ أخرى إلى ما لا نهاية، استشرافا لصورة قصصية لا تكتمل أجزاؤها أبدا، وإنما تحافظ على عدم وجود نهاية للعالم. بمعنى: تحافظ على صراع مفتوح بين قطبين متلازمين؛ قطب أول: (إبداع = انفلات = حياة) في مقابل قطب ثان: (تحجر = تقييد = موت). لا نحيا إلا بالمقاومة، ولا مقاومة سوى بالتجريب، ولا تجريب من دون إبداع. وما التجريب هنا في السرد؟.. هو رسم خط هروب والمضي فيه إلى ما لا نهاية. كان «**الموضوع الأكثر سموا للأدب حسب لورانس** Lawrence **هو: الرحيل، الرحيل والهروب.. اختراق الأفق والدخول في حياة أخرى**»(١). هكذا، يجد كونزالو نفسه في الأخير وسط الغابات، فالقصة تنتهي بهروب تخييلي يتشكل في ذهن كونزالو بحثا عن غزالة شاردة وسط الأدغال اللامتناهية، ولا يمكن الإمساك بها، «**تماما كما وجد ملفيل Melville نفسه وسط المحيط الهادئ، لقد تخطى بالفعل خط الأفق**»(٢)

غير أنه من الخطأ إغفال مسألة الإحساس وكيفية تحققه، وأقصد إحساس محمد أنقار بلغة القصة في حد ذاتها ولذاتها. لا يتحقق مثل هذا الإحساس بطول التراكيب اللغوية أو قصرها، ولا باختزالها وتكثيفها، وإنما عبر وعيه بقيمة الزمن في تشكل العبارات. الزمن هو السيولة اللغوية. ليس زمن القصة مجرد مكون من مكونات السرد كما المكان، ولكنه السرد نفسه.

في (**عيد ميلاد سعيد**)، يتخلّق الزمن في نطاق لغة جامعة بين خطاب «مقاومة» وخطاب «سلطة»؛ والتنويعات بين المستويين مهمة جدا. لا يتعلق الأمر بتنويع سوسيو

---

(١) جيل دولوز/ كلير بارني (**حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**) ترجمة: عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي إفريقيا للنشر الدار البيضاء ١٩٩٩. ص: ٥١

(٢) نفسه، ص: ٥١

ـ ثقافي للغة: (لغة مثقف/ لغة أمي) (لغة عالمة/ لغة شعبية)، وإنما الأمر متعلق بتنويع من نوع آخر: لغة منفلتة/ لغة متجذرة .. لغة هامش/ لغة مركز.. لغة أقلوي mineur/ لغة أغلبوي majeur. هذا هو ما يجعل من هذه القصة تبدو وكأنها واقعية، ولكن في الوقت نفسه نحس فيها بأشياء أخرى غير واقعية؛ وتلك سمة تكوينية أخرى في أعمال محمد أنقار السردية. القبض على التنويعات الزمنية هو المهم، وليس الارتباط بالأمكنة. المكان هنا إسباني وقبله في قصص أخرى كان تطوانيا، وفي أخرى مصريا (والكاتب لم يسبق له مطلقا أن زار مصر). كل الأمكنة لا تعدو أن تكون صورا لغوية، تسبح في زمنية خالصة: زمنية نفسية بتصدعاتها وانكساراتها. لغة هذه القصة لا تنشئ معاني، وإنما تكثف أحاسيس. لذا، ليس كافيا تقييمها بلاغيا بعنى: (علاقة اللفظ بمعناه)، وإنما الأهم هو الوقوف عند التنويعات الموسيقية فيها، تماما كما لو كنا بصدد سوناتا Sonate آلتها واحدة هي البيانو، ولكن أصواتها ذات تنويعين: أصوات مفتاح صول Sol (المنبعثة من اليد اليمنى للعازف) وأصوات مفتاح فا Fa (الصادرة عن أنامل اليد اليسرى): الأولى غنائية (ميلودية) والثانية عميقة مصاحبة (هارمونية). ولا يمكننا أن نحقق لذة تلقي السوناتا بالشعور بصوت من دون الآخر. كلاهما متناظران ضمن تنويعات وانكسارات نحسها، وليس من الضروري إدراكها. لنتساءل:

ـ ما الذي تعنيه سوناتا (ضوء القمر) لبيتهوفن مثلا؟

يبدو السؤال عندما يتعلق بالموسيقى وكأنه من دون جدوى، لأن لغة العزف مجرد أصوات ودوال دون مدلولات تدفعنا إلى الإحساس وليس إلى فهم المعنى. عظمة الموسيقى أنها تطرد آلهة المعاني من اللغة، تطرد الحكاية كما الموضوع وهو ما تبرع قصص محمد أنقار في نحته. ليس مطروحا عند تلقينا لقصة (**عيد ميلاد سعيد**) اتباع خط سردي ينتهي عند أية نهاية؛ علينا أن نحسن الإحساس وننميه.. الإحساس بتنويعات لغوية وصيرورة زمنية تنتصر للحياة ولمقاومة الجمود والموت والتحجر؛

فعندما ينسحب كونزالو من الصراع الدائر حوله ويبتعد عن الجميع، بما في ذلك عن زوجته، يتحرر بذلك ويتطهر، وعلينا أن نحس من ذلك، انتقاله من الفضاء إلى الصورة. الأول (الفضاء) ذو قدرات على تحقيق الحدث، أي نعم؛ لكن الثانية (الصورة) أعمق، لأنها تُكَوِن صيرورة Devenir..«الفضاء» مآله التوقف والانتهاء، أما «الصورة» فمشرعة على اللامتناهي. إنجاز الصورة السابحة في الزمن وإلتقاطها من لدن المتلقي ليس بالأمر الهين، لأنه يحتاج إلى طاقة روحانية عالية، ترفع كل شيء إلى اللامسمى. فعلا.. محمد أنقار متصوف كبير، ما دام يرتكن إلى التحرر من عبودية الدلائل.

المصادر والمراجع

المصادر:

- محمد أنقار، يا مسافر وحدك، منشورات باب الحكمة، ٢٠١٤.

المراجع:

- جيل دولوز/ كلير بارني (**حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**) ترجمة: عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي، إفريقيا للنشر الدار البيضاء. ١٩٩٩.

- جيل دولوز، (**المنهك**) تذييل لكتاب:

- Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision. Ed, Minuit paris 1992

- ترجمة مخطوطة وغير منشورة أنجزها جيل دولوز الباحث المصطفى شرفي.

- عبد الله العروي (من التاريخ غلى الحب) حوار أجراه محمد الداهي. كتاب مجلة الدوحة العدد ٧٣ نوفمبر ٢٠١٣

اللغة في سرد أنقار من منظور الترجمة

إسماعيل مشبال

تقديم

منذ بداية العقد الأول من القرن الحالي بدأنا نشاهد بعض الأعمال الروائية المغربية مترجمة إلى الإنجليزية أكثر مما سبق، وذلك بفضل بعض التظاهرات الثقافية والجوائز الدولية التي تسعى إلى تحفيز الكتابة والترجمة؛ فمعظم هذه الأعمال السردية المغربية، التي حازت على جوائز عربية أو دولية، تمت ترجمتها إلى لغات أجنبية، وفي غالب الأحيان تكون هذه المحاولات تجارية أكثر مما هي أدبية أو ثقافية.

لكن، في المقابل، ظلت هناك أعمال أخرى أكثرها وزنا وقيمة إلا أنها لم تحظ بالعناية التي تستحقها، فباتت لحد الآن غير مترجمة لأي لغة من اللغات الأجنبية بالرغم من أنها لاقت ترحيبا كبيرا على المستوى المحلي والعربي، وكتب عنها الكثير. والحق أن هذا ما دفعنا للاهتمام بالأعمال المحلية ذات الوزن الرفيع، وارتأينا أن نترجم بعضا منها إلى الإنجليزية، ونساهم في تقديم أدبنا وثقافتنا إلى قراء أجانب غير المتحدثين بالعربية. فمن بين الروائيين المغاربة الذين قدموا الكثير للأدب المغربي والعربي، ولم تترجم أعمالهم السردية، رغم وزنها وجودتها الأدبية، نجد الروائي محمد أنقار، ومن أهم مؤلفاته الروائية نذكر «المصري» و«باريو مالقه»، ومجموعاته القصصية نجد مثلا: «الأخرس» و«يا مسافر وحدك». وفي هذا المقام، نسلط الضوء على جانب من تجربتنا في ترجمة «يا مسافر وحدك» و«باريو مالقه».

في خضم ترجمتنا لـ«يا مسافر وحدك» و«باريو مالقه» واجهتنا بعض التحديات والصعوبات التي ترتبط بطبيعة لغة المبدع وأسلوبه في الكتابة خاصة وأن المترجم يتعامل مع اللغة باعتبارها نظاما تتحكم فيه مجموعة من القواعد النحوية والدلالية والتداولية، وثقافة محكومة بالتباين والاختلاف من مجتمع لآخر.

بناء على ذلك، ارتأينا تقسيم هذا المقال إلى محورين:

أولا: سنعالج التحديات اللغوية حسب وحداتها اللسانية.

ثانيا: سنعرض بعض التحديات الثقافية الموجودة داخل اللغة وخارجها. وسنستعين، في ذلك، بالمنهج المعمول به في الترجمة كلما تعلق الأمر بتحليل المكونات اللسانية والثقافية في النص المترجم، غير أننا سنركز على تجربتنا الخاصة، بحيث سنقوم بعرض المصطلحات والمفاهيم والتعبيرات الثابتة والأقوال المأثورة والأساليب البلاغية.. ثم سنقارنها مع نص المصدر ونص الهدف، ونعلق عليها.

أولا: تحديات لغوية في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية

عندما تقرأ روايات أو قصص محمد أنقار، تجده يطوع المعجم والتعبيرات تطويعا محكما؛ بحيث إنك تعجز عن إيجاد مفردة واحدة مجانية أو يتيمة؛ أي دون أن تكون لها صلة بالسابق واللاحق. لهذا كان حرصنا منذ البداية على التنقيب في معنى كل كلمة أو مفهوم أو تعبير. بالرغم من ذلك فإن مجموعة من المفردات والمفاهيم والتعبيرات والأقوال المأثورة المتداولة في اللغة العربية مثلت لنا تحديا كبيرا في نقلها إلى الإنجليزية، على اعتبار أن لكل لغة نظامها الذي يعنى بالمعجم والنحو والثقافة الخاصة بها.

١) تحديات معجمية

إن اللغة ـ كما يعتقد وورث Wirth ـ هي مجموعة من البنى التي تحمل في طياتها المعنى، وأن هذه البنى ما هي إلا وحدات لسانية لعدة أنماط مرتبطة بشكل

هرمي أو تراتبي كالمورفيمات والكلمات والمركبات والجمل(١).

إن لغة «يا مسافر وحدك» و«باريو مالقه» هي لغة سردية محكمة تتمتع بجميع مقومات اللغة العربية أسلوبا ودلالة وتداولا، كما أنها تنفتح على مستويات اللغة كلها، تارة تصادف مصطلحا أو تعبيرا من اللغة العربية القديمة، وتارة من اللغة المعاصرة، وتارة أخرى من العامية المغربية والمصرية وحتى الإسبانية. وهذا يدل على مدى أهمية العامية أو الدارجة المغربية في نظر أنقار؛ لأن هذه الأخيرة قد تتضمن ضروبا متنوعة من بلاغة الحديث الحي النابعة من السياق، كما أن كلمة أو مركبا أو جملة قد تبلغ درجة من البلاغة لا مثيل لها في تراثنا العربي القديم(٢)؛ فقد تجد في «باريو مالقه» ـ على لسان الشخصيات؛ الفقيه الصنهاجي والإسكافي والعربي وزملائه وحتى الجابي لغة بليغة في دقة تصويرها، وحافلة بالدلالات، والإيحاءات. مما دفعنا إلى البحث في العامية الإنجليزية لعلنا نجد مقابلا لهذه المفردات والمركبات، لنحافظ على نظام وإستراتجية لغة الهدف ووحداتها. لذا سنسلط الضوء على بعض هذه الكلمات سواء التي وجدنا لها مقابلا في الإنجليزية أو التي لم نجد لها مقابلا. وقبل أن نشرع في ذلك لا بد أن نبدأ بفك المورفيمات، ثم الكلمات والمركبات، باعتبارها وحدات اللغة والترجمة التي ينطلق منها المترجم.

• على مستوى المورفيمات

المورفيم هو الوحدة الصغرى في علم الصرف(٣)، والمورفيمات يمكن أن تكون

---

(١) Aissi, Laachi (1987) An Analytical Study of the Process of Translation (PhD thesis, university of Salford) p.111 ;Wirth, Jessica R. (1985) Beyond the Sentences: Discourse and Sentential Form, Karoma Publishers, USA. 1985, p.3.

(٢) عناني (محمد): الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، أدبيات، ط٢، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ٢٠٠٣، ص ٥٥ - ٥٦.

(٣) رولون (س. ولز): علم اللغة الحديث، الأسس الأولى ـ دي سوسير وعلم اللغة، تر: د. يوئيل يوسف عزيز. الموسوعة الصغيرة (٢٤٢) العراق، ١٩٨٥ ص ١٧.

حرة أو ملزمة؛ فالمورفيمات الملزمة لا يمكن أن توجد لوحدها، ومعانيها مشتقة من علاقتها بالكلمات المتصلة بها(١). ويوجد في اللغة الإنجليزية العديد من المورفيمات الوظيفية أو القواعدية؛ وهي مورفيمات تحمل معنى صرفيا ووظيفة نحوية(٢). ولعل أهم المورفيمات التي شكلت لنا تحديا أكبر أثناء عملية الترجمة تمثلت في مورفيمات العدد أو الجمع، والمورفيمات الدالة على الفرد والتأنيث، والمورفيمات الدالة على الماضي، ومورفيمات الزوائد Affixes.

أثناء ترجمتنا لـ«باريو مالقة» صادفنا عدة كلمات من قبيل: «أبنائها» «إخوته»، «جيرانَيْها»، «مهاجرتين»، «صُوَيحباتها»، «بائعة».. إلخ. هذه الكلمات تكررت في نص المصدر تارة بصيغة المفرد والمثنى والجمع، وتارة أخرى بصيغة المذكر والمؤنث. واللغة الإنجليزية تشتغل بنظام مورفولوجي متباين عن اللغة العربية، سيما عندما يتعلق الأمر بتكوين الكلمات عن طريق المورفيمات سواء كانت مستقلة أو غير مستقلة، أي تابعة. مثلا، مقابل أو مكافئ «أبنائها» في لغة الهدف هو«her children»؛ بمعنى أنه تشمل الأبناء ذكورا وإناثا هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مفرد هذه الكلمة هو «her child»، أي أضفنا فقط المورفيم «ـren»، غير ملتزمين بالقاعدة المعمول بها في تكوين صيغ الجمع؛ أي إضافة المورفيم «s» في نهاية الكلمة. كذلك وردت في نص المصدر كلمة «إخوة»، والقارئ يعلم أن لسلاَّم ثلاثة إخوة ذكورا وأختا واحدة، لذا كان لزاما علينا أن نترجمها «his (three) brothers and (a) sister»، وترجمة «جيرانها»؛ أي جيران «طامو»، بإضافة مورفيم مستقل فأصبحت «her female neighbours»، بحيث لا يمكننا أن نذكر كل الجارات بأسمائهن، ومقابلها في الإنجليزية يشمل جيرانها ذكورا

---

(١) Aissi, Laachi(1987) An Analytical Study of the Process of Translation (PhD thesis, university of Salford,) p.113-114.

(٢) شحاتة (عبد الوهاب): «أنواع المورفيم في العربية»، علوم اللغة، الناشر دار الغريب ـ القاهرة، العدد الثاني، المجلد الأول، ١٩٩٨، ص: ١٨٩-١٩٠.

وإناثا. أما كلمة «صديقاتها» و«صويحباتها» كلتيهما جاءتا في صيغة الجمع المؤنث، مما يعني أن ترجمتهما، بشكل حرفي، قد تؤدي إلى غموض في المعنى، لذا لجأنا إلى حيلة صغيرة بحيث وضعناهما في شكل اسم مركب مفصول بعارضة، فأصبحتا «girl-friends»، لتميزها عن «girlfriends»؛ التي لها معنى سلبي في ثقافة المصدر. إضافة إلى ما سبق، لا يوجد في الإنجليزية صيغة للمثنى، وعليه أضفنا مورفيم مستقل «two» إلى «مهاجرتين»، أي «two female immigrants». زد على ذلك أن بعض الكلمات في العربية مثل «بائعة»، و«عنزة»، و«الجبلية» لا نجد مقابلها في الإنجليزية، لذا وجب علينا إضافة مورفيم مستقل دال على التأنيث، فأصبحت هذه الكلمات على الشكل التالي: «sale**woman**»، «**she**-goat»، و«the bedouine **woman**».

ثمة، أيضا، مورفيمات دالة على صيغ الماضي، لا نعني بهذا الماضي العادي الذي نضيف إليه المورفيم «ed-» أو الأفعال الشاذة المتداولة في الإنجليزية، بل ذاك المورفيم الدال على العادة أو تكرار حدوث الفعل، وما أكثرها في «باريو مالقه»؛ إن الراوي يعتمد كثيرا على هذه الصيغة من أجل سرد الأحداث المتكررة، أو الحديث عن عادة إحدى الشخصيات.. فالمورفيم «would» في اللغة الإنجليزية له عدة استعمالات؛ منها التعبير عن الروتين أو العادة في الماضي(1)، لذا كان لزاما علينا أن نلجأ لهذا المورفيم كلما أتيحت لنا الفرصة؛ وهي طريقة تسهل علينا تفادي تكرار الكلمة «كالعادة» ومشتقاتها، الأمر الذي قد يؤدي إلى ركاكة في الأسلوب.

وتلعب المورفيمات أو ما يطلق عليها بالزوائد affixes دورا جوهريا في تكوين الكلمات، وتأتي إما في بداية الكلمة أو في آخرها لتشتق منها فعلا أو اسما أو ظرفا أو صفة، كما يمكن تحويل معنى الكلمة إلى معناها المضاد.. إن ما يهمنا في هذا السياق

---

(1) Thomson, A.J and Martinet, A.V. (1986) A Practical English Grammar, London: Oxford University Press, 4th ed.,pp. 206.

هو الفرق الموجود بين لغة المصدر ولغة الهدف، فمورفولوجية الكلمات في العربية تختلف عن نظيرتها الإنجليزية، وهذا لا يعني، بالضرورة، أننا نبحث عن الزوائد في نص المصدر، لنجد لها مقابلا في لغة نص الهدف؛ إنها إستراتيجية بدائية، وقد وقفنا عند عدة أمثلة من هذا القبيل في «باريو مالقة»، مثلا؛ «خفيف الظل» ترجمانها إلى «ami**able**»، والسياق هنا تصوير الراوي للممثل بوب إسطيل .. وهكذا نقول «ممثل خفيف الظل»؛ بمعنى ظريف أو مقبول[1]، فاستعنا بلاحقة «able–» والتي تعني «قابل لـ». كما ترجمت «خامل الذكر» إلى «**un**known» بعد إضافتنا لسابقة(prefix) الدالة على النفي«un–» والتي تعني ـ في هذا السياق ـ «غير». أما «عن طيب خاطر» فترجمت إلى «will**ingly**» بإضافة لاحقتين «ing–» و«ly–» لنحصل في النهاية على ظرف أو حال (adverb of manner). وكذا «صغير القد» أصبحت «short-length**ed**» و«الشيباني» أصبحت «the grey-hair**ed**(old) man»، أي أضفنا في كلتا الحالتين لاحقة «ed–» لتكوين اسم الفاعل أو المفعول ليقوم بمهمة النعت، بحيث أنهما جاءا قبل الاسم المنعوت في المثال الأول «رجل» والثاني «الممثل»، أما «شعر مفلفل» فترجمت إلى «pepper**ish** hair»، هنا أضفنا لاحقة «ish–» بمعنى «مثل».

أردنا من خلال هذه الأمثلة توضيح التباين القائم بين لغة المصدر ولغة الهدف، والنتيجة أن لغة المصدر لا تعول كثيرا على هذه المورفيمات كما هو مبين في الأمثلة السابقة؛ أي كلمتين مقابل كلمة واحدة من لغة الهدف، على عكس لغة الهدف التي معظم كلماتها مكونة من هذه الزوائد (affixes)، ونحن في ترجمتنا لا تهمنا كثيرا الكلمات بقدر ما يهمنا المعنى، وعدم الالتزام بمورفولوجية لغة الهدف يعني الدفع بالترجمة نحو الهاوية، سيما ونحن نرمي إلى ترجمة نص المصدر من أجل تحقيق غاية وحيدة هي إنتاج نص قريب من ثقافة القارئ باللغة الإنجليزية، وتحقيق الأثر نفسه الذي تركه نص المصدر في القارئ بلغة المصدر.

---

(١) انظر معجم المعاني الجامع الإلكتروني: www.almaany.com

هكذا تميزت لغة أنقار بانتقائه تعبيرات ومصطلحات حاضرة في الثقافة العربية، وكان علينا أن نجد لها مقابلا أو ما يماثلها في ثقافة الهدف.

• على مستوى الكلمة والمركب

تعتبر الكلمة - أو المورفيم المستقل أو مركب من المورفيمات - أصغر وحدة دلالية في الخطاب، ونحويا تنقسم الكلمات - بشكل تقليدي - إلى قسمين: مفتوحة «open» كالأسماء والنعوت والأفعال والظروف، ومغلقة «closed» كالضمائر وحروف الجر والعطف[1]. والمترجم ينظر إلى الكلمة كوحدة أساسية في اللغة والترجمة، فمن أجل المعنى تجده يقلب الكلمات واحدة تلو الأخرى، ويحدد طبيعتها، ووظيفتها النحوية، والتواصلية، وعندما يصل غايته، ويتأكد من صحة المعنى - بعد ربطها بسياقها العام - يبحث عن أفضل صيغة في لغة الهدف، من ذلك بحثه عن مقابل الكلمة؛ فبتوفر المقابل أو المكافئ تكون عملية الترجمة سهلة ومريحة، لكن هذا الأمر ليس دائما كذلك، فهناك بعض الكلمات لا مقابل لها في لغة الهدف، وهذا دال بطبيعة الحال على التباين الثقافي بين اللغات والشعوب.

أثناء ترجمتنا لـ«باريو مالقه» و«يا مسافر وحدك» استوقفتنا عدة كلمات ومركبات اسمية وفعلية ونعتية، منها ما هو متوفر في اللغة العربية الفصحى ومنها ما هو نابع من العامية أو الدارجة المغربية، وهنا يكمن التحدي المعجمي بالنسبة للمترجم.

الكلمات مثل «الجابي the tax collector»، «الفلقة Bastinado»، «السبنية heads-carf»، «الكريان the quarry»، لا تكلف المترجم عناء كبيرا في إيجاد مقابلها، وينطبق الأمر نفسه على المركبات الاسمية كـ«حارة الباريو Bario Alley»، والولي الصالح the holy man»، و«مبدأ التقية the precautionary principle»، و«الريح الشرقية levanter»، و«واد

---

(١) Aissi, Laachi(1987) An Analytical Study of the Process of Translation (PhD thesis, university of Salford,pp. 115.

الحار «the sewage system»، و«الهيدورة the goat skin- made mat».. لكن هناك، في المقابل، كلمات نقلها أنقار من التراث الشفهي المغربي لم نجد لها مقابلا في الإنجليزية، من قبيل: الحناشة، شواري، الزاوية، تخنيش، البرشمان، بَلغة، شربيل، سلكة، سخرة، السماوي، إلخ. وقد عالجنا هذه الكلمات المتجذرة في الثقافة المغربية ـ التي تفتقر إلى مقابل ـ عن طريق اعتماد منهجية أو إستراتيجية التطبيع أو الرسم الخطي بالطريقة نفسها التي تم التعامل بها مع الكلمات التالية في كل الترجمات: غُولة ghoula، قُلة ola، الجن jinn، جلابةdjellaba، إمامImam، سلطان Sultan، خليفة Calipha، المسيد M'sid، الكُتاب Kotab، جهادjihad، شيخ cheikh ..إلخ. كما أننا أبقينا كل الكلمات الإسبانية كأسماء الشخصيات والأماكن (كالبلاثا) واللعب(لعبة البيسو والبالا) ـ كما هي، للتأكيد على المرحلة الكولونيالية، والوجود الإسباني بمدينة تطوان، لنحافظ على هذا اللون الثقافي، في حين ترجمنا اللهجة المصرية بواسطة المقابل المعجمي أو الثقافي.

وعلاوة على ذلك، لم تقتصر لغة أنقار على إقحام الأسماء ومركباتها فقط، وإنما شملت الأفعال والصفات ومركباتها؛ سواء تعلق الأمر بالفصحى أو الدارجة، فنجد مثلا، «ارفد حمل هذاك hold..carry him over here»، «سر بحالك الله ينعل ولدكgo away, damn you!»، «يقضي حاجته to evacuate the bowels»، «عول على to rely on» وقفت النوبة على it was his turn»، والصفات، مثل: «عيون معمشة bleared-eyes»، «براكة مبيضة بالجير the whitewashed barrack»، ..إلخ.

والجدير بالذكر هنا أنه لا يهم إن كانت هذه الكلمات ظرفا أو فعلا أو اسما في لغة المصدر، لكننا نركز على المعنى، وغالبا ما نغير طبيعة ووظيفة الكلمات في لغة الهدف، لذا على القارئ أن يركز على طبيعة ووظيفة هذه الكلمات في لغة الهدف، بحيث أننا نقوم بإعادة إنتاج نص المصدر بلغة الهدف؛ فنحن ملزمون أن نخضع لنظام اللغة الإنجليزية نحويا ودلاليا ووظيفيا.

٢) تحديات تركيبية

بعدما ناقشنا وحدة اللغة انطلاقا من المورفيم ومرورا بالكلمات ومركباتها، نحط الرحال الآن عند الجملة كوحدة للغة والترجمة على حد سواء متتبعين التطور نفسه الذي عرفته اللغة فيما يتعلق بسؤال الوحدة اللغوية. والترجمة تشتغل بالمقياس نفسه، وتتبع وتطرح الإشكالات نفسها التي ساعدت على هذا التطور، وكما أشرنا سابقا فإن الترجمة أولا وقبل كل شيء جزء لا يتجزأ من اللسانيات وإن أصبحت، الآن، حقلا مستقلا بذاته وتحت ظلال الدراسات الترجمية[١]. والتركيب يشمل البنية النحوية للمركبات والجمل المستقلة وغير المستقلة، والجملة هي ذاك التسلسل الخطي لأقسام الكلام مثل: الاسم والفعل والظرف والنعت، وللوحدات الوظيفية مثل الفاعل والفعل (أو المركب الفعلي) والمفعول به[٢].

إن تركيب الجمل في اللغة العربية يختلف بشكل كبير عن تركيب الجمل في الإنجليزية، وذلك واضح من خلال نظام ترتيب الكلمات في الجملة؛ بحيث تبتدئ الجملة في اللغة العربية بشكل عام بالفعل والفاعل ثم المفعول به، في حين تبتدئ الجملة في اللغة الإنجليزية بالفاعل أولا ثم الفعل ثانيا. لكن لن نذهب هنا في عرض هذه التفاصيل، بل سنقتصر على بعض خصوصيات أو مظاهر لغة أنقار التي مثلت لنا تحديا على مستوى الجمل.

ثمة صعوبة في ترجمة بعض التراكيب، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: وفرة الجمل المعقدة، والمبني للمجهول، ثم بعض صيغ النفي والزمن التي تتطلب صياغة عكسية على مستوى الفعل المساعد والفاعل خاصة.

---

(١) Munday, Jeremy (2016) Introducing Translation Studies: Theories and Applications, London and New York: 4th Ed.pp.11

(٢) Baker, Mona (1992) In Other Words: A Course book on Translation, London: Routeledge,pp.83-84

• الجمل المعقدة

نميز في اللغة بين ثلاثة أنماط من الجمل؛ أولا، نقول إن الجملة بسيطة إذا قامت على علاقة إسنادية واحدة. ثانيا، نقول إن الجملة مركبة إذا قامت على علاقتين إسناديتين أو أكثر. وأخيرا، نقول إن الجملة معقدة إذا قامت على علاقتين إسناديتين أو أكثر، واعتمدت إحداهما على الأخرى[1].

ويوظف محمد أنقار، أحيانا، بعض هذه الجمل المعقدة والطويلة النفس، لكن في السرد الإنجليزي يفضل تجنب هذا النمط من الجمل على اعتبار أنه يخلق غموضا في المعنى ويضلل القارئ. وعلى هذا الأساس فككنا الجمل المعقدة، وأعدنا إنتاجها في قالب الجملة البسيطة فاصلين بين مركباتها بفواصل أو أداة ربط أو عطف، سيما الجمل التي وردت في النصوص المستشهَد بها في الرواية كسيرة عنترة أو «العنترية» التي جاءت على لسان الإسكافي ونصوص أخرى على لسان الفقيه الصنهاجي في محاولته توثيق تاريخ الباريو، ونقدم هنا مثالا مقتبسا من سيرة عنترة:

«ـ اسمع العربي ما جاء في العنترية: «.. فلما كان تلك الليلة أخذها الطلق كما يشاء خالق الخلق فما زالت من أول الليل تصرخ إلى وقت السحر فولدت مولودا ذكر وهو أسود أدغم مثل الفيل أفطس المنخر واسع المناكب واسع المحاجر صنعة الملك الجليل معبس الوجه مفلفل الشعر كبير الأشداق مكدر المنافس متسع الظهر صلب الدغائم والعظام كبير الرأس..[2]» »

«El-Arbi, listen to what has come in Anatara's Biography: «.. that night when the throes of childbirth came, as the Creator of mankind

---

(١) عسوس (غلام الله): خصائص النص الروائي المترجم: قراءة نحوية في رواية «نجمة» مترجمة إلى العربية، جسور المعرفة، المجلد الثاني، رقم ٧، الجزائر، ص: ١٠٨، على الرابط التالي: www.asjp.cerist.dz/en/article/7457

(٢) أنقار (محمد): باريو مالقة، منشورات باب الحكمة، تطوان، ط ١، ٢٠١٥، ص ٧٩.

wills, she spent almost the whole night shouting until the time before daybreak, and then she gave birth to a male baby, black and fusing, like an elephant with small nostrils , broad shoulders, big eyeholes. The Creator has made him face-frowned, curly-haired, with a big lower jaw and a broad back, solid bones and a big head..»

والملاحظ هنا خلو النص من علامات الترقيم واعتماد مفردات من التراث العربي القديم صعبة الفهم، ودورنا هنا يتجلى في تفكيك معنى نص المصدر، وإعادة إنتاجه في نص جديد من خلال جمل بسيطة ومركبة؛ وذلك بالاعتماد على علامات الترقيم وحروف العطف.

• المبني للمجهول

يفضل في اللغة الإنجليزية استعمال صيغة المبني للمجهول في كثير من الحالات، خصوصا عندما يكون الفاعل غير محدد وضروري؛ بحيث يكون تسليط الضوء على مستقبل الحدث أو الفعل أهم بكثير من الفاعل، وهذا ما قمنا به أثناء نقلنا أو تبديلنا معظم صيغ المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول، كما هو موضح في المثالين التاليين:

١) أثارني أكثر الرسم المرفق..

– I was mostly incited by the enclosed drawing.

٢) قصده بالزيارة أكابر العلماء..

– He was visited by the greatest scholars of the time.

• حالات انعكاس الفعل المساعد والفاعل

أردنا أن نثير هنا الانتباه لبعض صيغ النفي، والتعبير عن الزمن عند نقلها إلى لإنجليزية، بحيث يجب تبديل أماكن الفعل والفاعل؛ أي إذا جاء حرفا أو مورفيم النفي

في بداية الجمل وجب قلب الفاعل والفعل، أو بالأحرى قلب الفعل المساعد، كما في الأمثلة التالية:

١. لم تنتظر حارة الباريو طويلا حتى علم الصغار والكبار الخبر.

- No sooner had the Bario's Alley waited than the news reached all- the young and the old people.

٢. حيث إن الغرزة التي تتلو الغرزة الثانية لا تكاد تمضي قدما إلا مسافة صغيرة جدا..

- ..hardly could the stitch after the next stitcth move forward but after a very short distance..

٣. لكن سيدي طلحة لم يعتزل في زاويته فحسب، بل كان يخرج إلى الناس في كل أمر مهم.

- Yet, Sidi Talha, not only did he isolate himself in his Zawya, but also he went to people at any crucial matter.

بعد وضعنا صيغة الزمن «no sooner..than..» في بداية جملة المثال الأول اقتضت القاعدة تغيير أماكن الفاعل والفعل المساعد؛ بحيث يأتي الفعل المساعد مباشرة بعد صيغة الزمن ثم يليه الفاعل. وفي المثال الثاني بدأنا الجملة بصيغة «hardly»، وإذا تصدرت هذه الكلمة الجملة وجب عكس الفعل المساعد والفاعل مباشرة بعدها، والشيء نفسه في المثال الثالث، صيغة النفي «not only..but also» تتطلب تطبيق القاعدة نفسها مباشرة بعدها.

ومن الصعوبات اللسانية، الأخرى، التي واجهتنا أثناء ترجمتنا لـ«يا مسافر وحدك» و«باريو مالقة»، وكانت لنا درسا مفيدا، هو غوصنا عميقا للبحث عن المعنى

وراء مورفيمات، وكلمات، وتعبيرات، وجمل، ومركبات انتقاها أنقار من الفصحى والعامية المغربية، وطوعها في متنه الإبداعي، مما دفعنا للبحث عن مقابلها، أو إيجاد إستراتيجية مناسبة لنقلها إلى لغة الهدف. وبهذا تميزت لغة أنقار؛ حيث اختار لنفسه أسلوبا خاصا مفعما بسمات الهجنة اللغوية. والآن صار لزاما علينا أن ننتقل للحديث واستعراض بعض التحديات الثقافية.

ثانيا: التحديات الثقافية في الترجمة من العربية إلى الإنجليزية

لم تعد الترجمة منذ أواخر القرن العشرين ظاهرة لغوية فقط، بل أصبحت أيضا ظاهرة ثقافية؛ ذلك أن اللغة وسيلة ضرورية للتواصل والتبادل المعرفي والثقافي بين الشعوب[١]. وهذا يعني أن علاقة اللغة بالثقافة علاقة وطيدة وراسخة؛ فاللغة تحوي الثقافة في مضمونها، والثقافة مرآة اللغة[٢]. واللغة هي أيضا، حسب «فيرمر»، جزء لا يتجزأ من الثقافة وأنها عبارة عن مجموعة تامة من السلوكيات وأساليب الحياة[٣]، وفي السياق نفسه يحددها «نيومارك» بأنها أسلوب الحياة وتجلياتها المختلفة عن الجماعة التي تستعمل لغة خاصة في وسائلها التعبيرية[٤]. والثقافة بمعناها الأوسع تضم المعارف والمعتقدات والفنون والعادات والأخلاق والقوانين والأعراف، وكل تلك القدرات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا من أعضاء المجتمع[٥].

---

(١) Snell-Hornby, Mary (2006) The Turns of Translation Studies, Amesterdam & Philadelphia: John Benyaminns Publishing Company,pp.49-50

(٢) صديق (أحمد علي)،: «استراتيجيات الترجمة الثقافية»، مجلة اماراباك، المجلد الرابع، العدد الحادي عشر (٢٠١٣)، ص: www.amarabac.com-90

(٣) Vermeer, H.(1989) Skopos and Commission in Translational Activity. In: L. Venuti. The Translation Studies Reader. London: Routeldge. Cited in أحمد علي، صديق: «استراتيجيات الترجمة الثقافية»،

(٤) Newmark, Peter (2003) A Textbook of Translation, 8th ed., Edinburgh, Longman,pp.94

(٥) أحمد علي، صديق: «استراتيجيات الترجمة الثقافية»،ص: ٩٠

لذا على المترجم أن يحاور اللغة والثقافة معا قبل أن يخوض في نقل مفردات، ومفاهيم، وتراكيب، ودلالات، وأساليب لغة نص المصدر إلى لغة نص الهدف. فمن أجل إعادة إنتاج نص المصدر وتطويره عليه أن يكون ملما ومتمكنا من لغة وثقافة لغة المصدر والهدف؛ لأن المترجم ينقل الثقافات، وهذا ما يصعب عملية الترجمة لما يَنتج عنها من فوارق في الثقافات، لذا يكون المترجم ملزما بإيجاد حلول هذه الصعوبات بالاعتماد على استراتيجيات واضحة في حالة غياب المكافئ الثقافي في لغة الهدف. بناء على هذا سنستحضر هنا بعض هذه الصعوبات الثقافية التي واجهتنا أثناء ترجمة «باريو مالقه» و«يا مسافر وحدك».

وبما أن اللغة جزء لا يتجزأ من الثقافة، فإننا سنحلل هذه الصعوبات أو التحديات الثقافية كما قسمها لوبيهالم Leppihalme إلى صعوبات داخل اللغة وأخرى خارجها[١].

١) من داخل اللغة

تشمل الصعوبات أو التحديات الثقافية داخل اللغة كل من التعبيرات الثابتة، والأقوال المأثورة، والأمثال الشعبية، والصور والاستعارات، والإحالات، وطرق مخاطبة الأشخاص والثناء عليهم أو الاعتذار منهم، سنحاول في هذا الصدد أن نوضح بعض الأمثلة حسب درجة صعوبتها وخطورتها بالنسبة للمترجم؛ فإن أفلح في فكها فلا بأس، وإن لم يتمكن من ذلك فإنها ستكون دليلا على فشل ترجمته. والحق أن القارئ باللغة الإنجليزية يحس بمتعة وقدرة كبيرة على التصوير والتخييل عندما يواجه تعبيرات جميلة وبليغة؛ سواء كانت بالفصحى أو العامية، والجدير بالذكر أن هناك، تعبيرات بسيطة في نص المصدر، لكن يعبر عنها في الإنجليزية عن طريق التعبيرات الثابتة، وهذا ما سنراه فيما يلي.

(١) Tanjour, Maisaa (2011) Bridging Cultural Gaps in English-Arabic Translation: Perspectives on the Translation and Reception of D. H. Lawrence's The Virgin and the Gipsy in Syria, PhD, University of Leeds,pp.131

§ التعبيرات الثابتة:

التعبيرات الثابتة هي نماذج لغوية قد تتحمل تغيرا صغيرا أو لا تقبل أي تغيير في شكلها، وغالبا لا يمكن استنباط معانيها انطلاقا من مكوناتها بشكل فردي(١)، كما هو مبين في الجدول التالي:

نص المصدر	نص الهدف
§ «وحينما وافاه **الأجل المحتوم** ووري **التراب** في هذا المرتفع الوديع..»	§ «When he **kicked the bucket**..»
§ « »إياك **أن تتعور** « ..!**الكن الأمر كان قد قضي**.»	§ «Be careful of **falling in love**!.. » But **the die was already cast**.»
§ «**هددتهم سيول الشتاء** الهادر..»، «..وفي الشتاء عندما يكون المطر غزيرا..»	§ «When **raining cats and dog** in winter, they felt threatened..»
§ **اهتبل** الفقيه **فرصة**..»	§ «F'kih did not **let the opportunity slip through his fingers**..
§ «**فوقفت النوبة على** الصنهاجي ففتح محفظته الزرقاء..»	§ «When it was **Essanhaji's turn**, he opened his blue bag..»
§ «**شمر عن ساعد الجد**..»	§ «He **got ready for**.. «
§ «..بعد أن **وضعت الحرب** الأهلية الإسبانية **أوزارها**.»	§ «After the Spanish Civil War had been or **was over**.

هذه فقط بعض التعبيرات الثابتة التي صادفناها في رواية «باريو مالقه»، وما زال

---

(١) Ibid. pp.139

هناك الكثير. وكما هو ملاحظ فإن التعبيرات بالخط الغليظ لا يمكن قراءتها بشكل فردي، أي كل كلمة بمعزل عن الأخرى، لذلك فترجمتها بشكل حرفي تؤدي إلى ضياع المعنى بشكل تام، خاصة وأن هذه المفردات نابعة ومتجذرة في الثقافة، لذا على المترجم أن يتعامل مع هذه الأساليب التعبيرية بدقة وحذر؛ يبحث أولا في أصولها وبنيتها، ووظيفتها التواصلية والدلالية، ثم يبحث عن مكافئها الثقافي في لغة الهدف.

§ أقوال مأثورة أو أمثال شعبية:

غالبا ما يراد من الأمثال الشعبية أو الأقوال المأثورة تقديم النصيحة، أو ذكر حقيقة عامة؛ كأن نقول مثلا عن «طامو» في «باريو مالقة» إنها عادة ما تُوَلْوِل وتضرب فخذيها حتى تسمع جاراتها صخبها، ثم يأتين برَّاكتها ويجدناها تشتكي من سقوط ابنها في حب ماري كارمن. وهنا نأخذ السياق، ونترجمه إلى قولة مأثورة استعملها شكسبير كثيرا في مسرحيته «*much ado about nothing*»، معناه في العامية المغربية «الجنازة كبيرة والميت فار». وفي السياق نفسه وردت في «يا مسافر وحدك»، القصة القصيرة الموسومة بـ«مقهى الفيشاوي» القولة المأثورة التالية: «ألم تقل أنت إن **لكل مقام مقال**»، وعندما بحثنا جيدا وجدنا أن هناك قولة مماثلة في لغة الهدف «every thing has its own proper time and place»، ويقال أيضا في سياق مشابه «one size fits one»، وهذا الأخير يتغير معناه حسب السياقات التي وردت فيها، بينما الأول يبدو أكثر قربا من معنى قولة لغة المصدر، غير أننا لم نجد مقابل القولتين «الله يُعطي الفول لمن لا أسنان له» و«من كانت همته في بطنه فقيمته فيما خرج منها»، وهذا ما يجعلنا نلجأ إلى إستراتيجية الشرح المقتضب من أجل ترجمة نوايا المخاطب أو المرسل.

§ الصور البلاغية:

تحضر الصور البلاغية في سرديات أنقار بشكل مكثف، لأن هذا الأخير يولي

اهتماما كبيرا للصور السردية أو الروائية كما يحلو له أن يسميها[1]. إلا أننا سنركز، فقط، على بعض الصور التي واجهتنا في «باريو مالقة» و«يا مسافر وحدك»؛ كالتشبيه والاستعارة. إن أسلوب **التشبيه** في العربية يختلف عن ذاك في الإنجليزية في بعض الحالات؛ إذ يتطلب تغييرا في تصريف الفعل الذي يأتي بعد أداة التشبيه. ونضرب هنا مثلين في ذلك:

- «فيبدو بنظراته الثابتة والساهمة في الآن ذاته كأنه رجل المافيا الصقلية».

- He seemed as if **he were** a man of the Sicilian mafia.

- كأن جدران الدرب الضيق قد ابتلعتها.

- As though **she were** devoured by the narrow walls of the pathway.

في هذا المثال، وغيره كثير، ورد حرف التشبيه «كأن» المشبهه بالفعل، ويشكل صعوبة في الترجمة إلى الإنجليزية؛ لأن مقابله في لغة الهدف هو إما «as if» أو «as though»، في كلتا الحالتين يجب القيام ببعض التغييرات على مستوى الفعل، خصوصا إذا كان الفاعل من الضمائر من الدرجة الثالثة «he-she-it»؛ لأن الفكرة في الجملة التي تأتي بعد هذا الحرف «كأن» متخيلة وغير حقيقية، لذلك تم تصريف فعل «be» مع الضمير «he» في صيغة الجمع «were» وليس «was» للدلالة على المفرد.

وبما أن بعض أساليب **الاستعارة أو المجاز** في اللغة العربية لها معاني مماثلة في ثقافات عدة، فإننا لم نجد صعوبة في نقلها إلى الإنجليزية، حتى في بعض الأحيان نكون ملزمين بخلق بعض التعبيرات المجازية، حيث إن بعض المصطلحات أو التعبيرات هي بسيطة وحقيقية في لغة المصدر، لكن يعبر عنها في لغة الهدف بتعبير مجازي أو بلاغي؛ كما هو الحال بالنسبة للتعبير التالي: «كانت بحاجة إلى من يقدم لها

---

(١) أنقار، محمد: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي النشر والتوزيع، تطوان، ١٩٩٤، ص ١٣.

يد العون»، ترجمت إلى مقابل ثقافي في الإنجليزية، فأصبحت «give her a hand».

فإن لم يوجد المكافئ، فبإمكان المترجم أن يترجم المجاز عن طريق التشبيه أو الشرح المقتضب أو الإحالة[1]، وهذا بالفعل ما قمنا به أثناء ترجمتنا للأمثلة في الجدول التالي:

نص المصدر	نص الهدف
١. أينعت زهرة الأمل.	1. The flower of hope has grown ripen.
٢. دبت الحياة في طريق سمسة بطيئة..	2. Life slowly proceeded in the road of Samsah ..
٣. كل واحد منهم في الحرب أسد هصور.	3. Each one had been a ferocious lion in war.
٤. تمططت مدة الإصلاح.	4. The duration of repairing had stretched for long.
٥. أطلق ساقيه للريح.	5. He ran away head over heels.
٦. اشتد عوده.	6. He became stronger.
٧. المزبلة مفلية من رأسها إلى قاعها..	7. The dunghill is deloused from head to bottom.

لا حظ كيف نقلنا هذه التعبيرات المجازية إلى لغة الهدف إما عن طريق المقابل الثقافي (المثال ٥)، أو بواسطة الشرح المقتضب (المثال٦)، والأمثلة الأخرى هي في الأصل قابلة للترجمة ويمكن أن يفهما قارئ نص الهدف دون أي صعوبة؛ بحيث

(١) Al Salem, Mohd Nour (2014) The Translation of Metaphore from Arabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwish with a Focus on Linguistic Issues, Phd, University of Leeds,pp.109: http://etheses.whiterose.ac.uk/7703/1/MyPhD%2017914.pdf

اعتمدنا الأفعال «deloused» و«proceeded» ثم «stretched»، لأن لها القدرة على بناء وتقديم الصور نفسها الموجودة في نص المصدر، ويقال الشيء نفسه عن المثال٣، غير أننا استعملنا في هذا الصدد «الأسد Lion» في لغة الهدف؛ أي أعدنا إنتاج الصورة نفسها.

إضافة إلى التشبيه والاستعارة أو المجاز استعمل أنقار الطباق، في رواية «باريو مالقة»، مما أعطى للنص إيقاعا موسيقيا ساعد على بناء صور سردية بلاغية، ومن هذه التعبيرات نذكر، مثلا؛ «طالعة وهابطة» و«في غدو ورواح» و«حلوها ومرها» و«الدماثة والشر»، إلخ. إن ترجمة هذا النوع من الوجوه البلاغية يخلق تحديا للمترجم؛ إذ عليه أن يجد المكافئ الصوتي للكلمات المضادة وليس المكافئ الدلالي فحسب. لذا ترجمنا الكلمات على الشكل التالي:

- «**ascending** and des**cending**»
- «go**ing** and com**ing**»
- «sweet**ness** and bitter**ness**»
- «kind**ness** and bad**ness**»

وقد حافظنا في هذا المقام على الإيقاع الموسيقي الذي تحدثه هذه الكلمات في أعماق القارئ بلغة الهدف.

- **التعبيرات الوظيفية:**

لكل لغة طرقها وقواعدها الخاصة للتعبير عن شيء، أو مخاطبة شخص ما أو أشخاص؛ فوظائف اللغات متشابهة، لكن التعبير عنها يختلف من ثقافة لأخرى. فعندما نريد ـ على سبيل المثال ـ تقديم شكوى أو نصيحة، أو التعبير عن رأينا أو فرحتنا أو قرحنا، أو نود تقديم طلب باللغة الإنجليزية، يجب أن نكون حريصين على كيفية

اشتغال هذه الوظائف، فإن أغفلها المترجم سقط في شرك الترجمة الحرفية مما يجعل قارئ نص الهدف يستغرب التعبير ويشك في مصداقية الترجمة. ويمكن أن نستشهد في هذا المقام بالأمثلة التالية:

«قال له ببعض الرجاء:

ـ أعرني قرعة الأنبياء الخاصة بالنساء..

..سلم الكتاب للفتى:

ـ الله يجب التيسير».[1]

سلاَّم يطلب من الإسكافي أن يعيره كتيب «قرعة الأنبياء» من أجل إغراء الغالية بقراءة سهمها حتى يظفر منها بثمن الدخلة إلى السينما.

إن أسلوب الطلب أو الرجاء في الإنجليزية له ضوابط خاصة، بحيث أنه يتطلب إضافة بعض الكلمات في بداية الجملة ك« can, may, could, would you mind» وتنتهي الجملة بعلامة استفهام، وجواب الطلب يكون إما بالقبول أو الرفض، فسلاَّم قدم الطلب:

- «Can you please borrow me The Prophet's Lottery for women ?»

فقبل الإسكافي طلبه، وتمنى له حظا سعيدا «goodluck». وقد بحثنا في هذا الصدد عن مكافئ الجملة اعتمادا على وظيفتها التواصلية.

٢) من خارج اللغةExtra-linguistic

هناك إجماع عام على أن اللغة، كما سبق وأن أشرنا سالفا، يجب أن تفهم داخل سياقها الثقافي، لذلك فإن الترجمة ليست فعلا لسانيا تواصليا فقط، وإنما هي فعل سوسيوثقافي. وفي ضوء ذلك، وانطلاقا من تجربتنا واعتمادا على نموذج «نيدا» الذي

---

(١) أنقار (محمد): باريو مالقة، ط١، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٥، ص: ١٣٢

يحدد التحديات الثقافية التي يمكن أن تواجه المترجم، وبعض الإجراءات المختلفة التي اقترحها «نيومارك» للتعامل مع هذه المصطلحات الثقافية كالمكافئ الثقافي، والتوضيح، والترجمة الحرفية المعيارية، والشرح بالتقسيط، والحذف[1]. ونعرض بعض تحديات الترجمة التي واجهتنا فيما يلي:

• صعوبات ايكولوجية:

يدخل في إطار هذه الصعوبات كل من أسماء النباتات والحيوانات والرياح والجبال والتلال والسهول، وكل الظواهر الطبيعية الأخرى[2]. فقد وردت في «باريو مالقة» و«يا مسافر وحدك» بعض **أسماء الأماكن** مثل؛ «محج»، «ما وراء الدار»، «البراريك»، «أرض مصطفى»، «أرض مريطو»، «خندق الزربوح»، «جبل درسة»، «سيدي طلحة»، «الخياطين»، «الخرازين»، إلخ.

نقلنا مثل هذه الأسماء إلى لغة الهدف عن طريق الرسم الخطي ك«Torrita» و«Sidi Talha» و«Bario Malaga» و«Kutab» و«Bab Okla»، في حين أدخلنا بعض التغيرات على بعض الأسماء مثل؛ M'ribto Land، Zerbouh Trench، Dirsah Mountain، وأبقينا على بعض الكلمات حتى نحافظ على اللون المحلي، وغيرنا أخرى حتى لا نضلل قارئ لغة الهدف فيحس بغرابة النص وأن ما يقرأه مجرد ترجمة حرفية. لكن هناك أسماء أخرى مشتقة من الأفعال كان علينا توضيحها من خلال إضافة بعض كلمات أو كلمة شارحة ك«الخياطين» التي ترجمناها إلى Tailors' Street و«تربيعة خياطين أو الخرازين» إلى Tailors or Cobblers' Square، وأسماء القبائل التي تبتدئ بـ «بني كذا..» أضفنا بجانبها كلمة تفسيرية «tribe»، مثل؛ بني متيوى، وبني يطفت، وبني

---

1. Newmark, Peter (2003&1988) A Textbook of Translation, 8th ed., Edinburgh. Longman,pp.94

2. Ibid.pp.95

حسان (Bni M'tiwa tribe, Bni Yattaft tribe, Bni Hassan tribe)، وارتأينا ترجمة «ما وراء الدار بـ«Behind Home»، حتى يكون لها الوقع نفسه على قارئ لغة الهدف.

إضافة إلى أسماء الأماكن ثمة، أيضا، بعض **أسماء النباتات** التي وجدنا مقابلها في لغة الهدف ومنها لم نجده؛ هذا أمر بدهي، إذ إن لكل منطقة خصوصيتها البيئية؛ فالنباتات أو الأشجار الموجودة في المغرب قد لا توجد بالضرورة في بلدان أخرى كـ«دفلى»، «حبق»، «أقحوانة»، «سوس»، «الفلين»، «أشجار الحور»، «الرومان»، «سفرجل»، إلخ. هذه الأخيرة يمكن أن نجد ما يقابلها في الثقافة الإنجليزية، لذلك ترجمناها على الشكل التالي: «دفلى rosebay»، «حبقbasil»، أقحوانة daisy»، «سوس liquorice»، الفلين cork»، «أشجار الحورblack poplar»، «الرومانpomegrande trees»، «سفرجل quince». أما فيما يخص النبتتين «مبرا» و«الجمار»، فلم نجد ما يقابلها بشكل دقيق في لغة الهدف، لذا ترجمنا «مبرا» بواسطة إستراتيجية الرسم اللفظي اعتمادا على صوتها «mobra»، بينما ترجمنا «الجمار» بواسطة إستراتيجية التقارب، أي أن شجيرة الجمار وزبدها شبيهة جدا بشجرة النخل، فأصبحت «palm pith».

• صعوبات ناتجة عن الثقافة المادية

وتشمل الصعوبات الناتجة عن الثقافة المادية الأكل والملابس والمنازل والمدن ووسائل النقل[١]. إن معظم أسماء **المأكولات والمشروبات** الخاصة بالثقافة المغربية تم نسخها لفظيا باللغة الإنجليزية كالكسكس couscous، والطجينTagine، والبيصرة baysara، وأصبحت متداولة الآن في ثقافات أخرى، بحيث لا يجد قارئ نص الهدف صعوبة في فهمها؛ لذا كانت ترجمتها أسهل، ودون اللجوء إلى تفسيرها؛ أما «الشاي المنعنع ment tea»، و«اللوبيا beans»، و«الخبز بزيت الزيتون bread with olive oil»، فتم نقلها بإيجاد المقابل أو الشرح المقتضب.

---

(١) Ibid. pp.95-96

ثمة أيضا بعض الصعوبات الخاصة بترجمة **أسماء الملابس**؛ وجدنا مقابل بعضها، وبعضها الآخر لم نجده. فقد نقلنا الأسماء مثل: العمامة أو الطاقية Turban or fez، تنورة lady's skirt، مريول apron، حزام waistband، إلى لغة الهدف عن طريق المقابل الثقافي الأقرب إلى ثقافة المصدر. أما أسماء أخرى مثل: «قشابة»، «جلابة»، «جبة»، «منديل»، «قفطان»، «السروال العربي»، «بلغة»، إلخ. فلم نجد ما يقابلها في الإنجليزية، لذا ارتأينا ترجمتها بواسطة إستراتيجية النسخ اللفظي، فأصبحت «kacha-ba، وdjellaba، وjubbah، وmindil، وcaftan وbalgha، باستثناء «السروال العربي» اعتمدنا إستراتيجية الترجمة بالشرح «baggy Arabic pants».

• صعوبات دينية:

إن «باريو مالقه» مليئة بالمصطلحات والتعبيرات المتجذرة في ثقافتنا الدينية، لذا صعبت ترجمتها إلى الإنجليزية لأنه لا يوجد مكافئها في الديانات الأخرى. ومن أهم هذه المصطلحات نذكر ما يلي: «الحناشة» التي تستعمل في عملية حفظ القرآن في الكُتاب، «تخنيش» والتي تعني أن طالب العلم انتقل من مدرسته إلى مدرسة أخرى في قرية أخرى ليحفظ أو يستزيد علما من فقيه آخر، و«سلكة» معناها أن يتم الطالب حفظ القرآن من أوله إلى أخره، «مدرر القرآن» هو الشخص الذي يعلم أو بالأحرى يحفظ القرآن للصبيان في الكتاب.

هذه إذن معظم التحديات الثقافية من خارج اللغة التي واجهتنا في ترجمة أعمال أنقار إلى الإنجليزية. ولا يخفى، هنا، على القارئ أن الروائي قد اتخذ من الثقافة المغربية مادة أولية في نسج خيوط السرد، وتصوير الشخصيات بلونها المحلي وثقافتها الشعبية المنقولة وغير المنقولة، وما قدمناه في هذا المقام ما هو إلا جانب من الثقافة خارج اللغة التي تحفل بها الرواية.

خاتمة

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول إن لغة أنقار، من منظورنا الخاص، هي لغة في خدمة الإبداع، والتصوير الفني والإنساني، وليست فقط وسيلة للتواصل بين البشر؛ هي لغة تصويرية وراقية تنبض بالحياة. لذا ألفيناه يجمع بين اللغة العربية الفصحى والدارجة المغربية. يداعبهما ويلاطفهما تارة، ويطوعهما ويتحداهما تارة أخرى، فهو، إن صح التعبير، يعصر اللغة حتى تنطق، وتصور ـ بشكل دقيق وتام ـ ما يجول في ذهنه، لأنه يؤمن أن اللغة فصحى أو عامية لها طاقة كبيرة في إنتاج المعنى والصور، وتحتاج، فقط، لمن يطوعها. وهذا الأمر بات جليا من خلال انتقائه لمصطلحات وكلمات وتعبيرات وجمل بلاغية وأمثال وأقوال مأثورة؛ بهذا تماشت هجنة أو خليط لغته بهجنة «حارة الباريو» في روايته التي تحمل اسم الحارة نفسها «باريو مالقه».

إن نقل هذا الفضاء بلغته وثقافته المختلطتين إلى لغة وثقافة أخرى هو تحد كبير بالنسبة للمترجم؛ وهنا يكمن دوره الفعال في فهمه الجيد ليس فقط لنص المصدر وثقافته، وإنما أيضا للغة الكاتب وأسلوبه، فهو ملزم بإيجاد مصطلحات وتعبيرات لغوية وثقافية حافلة بالصور البلاغية. ونحن قدمنا هنا فقط جانبا من تجربتنا المتواضعة الخاصة بالاعتناء بلغة أنقار انطلاقا من منظورنا؛ فمهمتنا ليست تحليل اللغة وتقييمها، وإنما الكشف عن طريقة فهمنا لها، ومعالجتها داخل نظام الترجمة؛ أي نقل اللغة من نص المصدر إلى نص الهدف مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصيات ومميزات اللغة كلها التي اعتمدها أنقار في «باريو مالقه» و«يا مسافر وحدك».

المصادر والمراجع

بالإنجليزية:

- Aissi, Laachi (1987) An Analytical Study of the Process of Translation (PhD thesis, university of Salford) p.111 ;Wirth, Jessica R. (1985) Beyond the Sentences: Discourse and Sentential Form, Karoma Publishers, USA. 1985.
- Al Salem, Mohd Nour (2014) The Translation of Metaphor from Arabic to English in Selected Poems of Mahmoud Darwish with a Focus on Linguistic Issues, Phd, University of Leeds: http://etheses.whiterose.ac.uk/7703/1/MyPhD%2017914.pdf
- Baker, Mona (1992) In Other Words: A Course book on Translation, London: Routeledge.
- Munday, Jeremy (2016) Introducing Translation Studies: Theories and Applications, London and New York: 4th Ed.
- Newmark, Peter (2003) A Textbook of Translation, 8th ed., Edinburgh, Longman.
- Snell-Hornby, Mary (2006) The Turns of Translation Studies, Amsterdam & Philadelphia: John Benyaminns Publishing Company.
- Thomson, A.J and Martinet, A.V. (1986) A Practical English Grammar, London: Oxford University Press, 4th ed.

• Tanjour, Maisaa (2011) Bridging Cultural Gaps in English-Arabic Translation: Perspectives on the Translation and Reception of D. H. Lawrence's The Virgin and the Gipsy in Syria, PhD, University of Leeds
• Vermeer, H.(1989) Skopos and Commission in Translational Activity. In: L. Venuti. The Translation Studies Reader. London: Routeldge. Cited in أحمد علي، صديق: «استراتيجيات الترجمة الثقافية».

بالعربية:

• أنقار، محمد: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ١٩٩٤.
• ـ: باريو مالقة، ط:١، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٥.
• ـ: يا مسافر وحدك، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٤.
• رولون (س. ولز): علم اللغة الحديث، الأسس الأولى ـ دي سوسير وعلم اللغة، تر: د. يوئيل يوسف عزيز. الموسوعة الصغيرة٢٤٢، ١٩٨٥.
• شحاتة (عبد الوهاب): «أنواع المورفيم في العربية»، علوم اللغة، الناشر دار الغريب ـ القاهرة، العدد الثاني، المجلد الأول، ١٩٩٨.
• صديق (أحمد علي)،: «استراتيجيات الترجمة الثقافية»، مجلة اماراباك، المجلد الرابع، العدد الحادي عشر (٢٠١٣)ـ1998 www.amarabac.com
• عسوس (غلام الله): خصائص النص الروائي المترجم: قراءة نحوية في رواية «نجمة» مترجمة إلى العربية، جسور المعرفة، مجلد الثاني، رقم ٧، الجزائر ١٠٨، على الرابط التالي: www.asjp.cerist.dz/en/article/7457
• عناني (محمد): الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، أدبيات، ط٢، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان٢٠٠٣.

الفصل الخامس
بلاغة النص المسرحي

«بلاغة النص ومستويات التعبير الدرامي» في مسرحية «الببوش أو أُكلة الحلزون» لمحمد أنقار

محمد ابن عياد

١ ـ مدخل: بلاغة النص المسرحي والمفهوم الموسع

إذا كان النص المسرحي يفتح أمام الدارس إمكانات تحليله ودراسته كإنجاز خطابي ينتمي إلى نوع أدبي له خصوصياته التعبيرية والجمالية في تقاليد الكتابة المسرحية الأدبية المعروفة، فإنه يتيح له ـ كذلك ـ إمكانات تحليله كتشكيلة خطابية تسائل بلاغته الخاصة التي تسم هذا النص دون غيره من النصوص؛ حيث يستقي الدارس «ضوابطه وحدوده البلاغية من دائرة المتعة التي تفرزها القراءة ذاتها»، فضلا عن تجريب طرائق ومقاربات نقدية جديدة لفهم النص، وإدراك بنياته اللسانية، والحُكم على أدبيته من داخل النص المدروس؛ بناءً، وصياغة جمالية وفنية، لتصبح ـ معها ـ بلاغة النص المسرحي إشكالا «مخصوصا»، وتكون الحاجة ماسة إلى مبادئ أو معايير أو حدود مستمدة من الطبيعة التكوينية للنص المدروس[١].

لذا لا تسعى بلاغة النص المسرحي ـ بمفهومها الرحب أو الموسع عند محمد

(١) انظر: محمد أنقار: بلاغة النص المسرحي، ط:١، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ١٩٩٦، ص: ٢٠، بتصرف.

أنقار ـ إلى التقيد الصارم بقواعد جاهزة سابقة حول الكتابة المسرحية، ومفاهيمها، ومبادئها النوعية المعيارية من قبيل: الحوار، والشخصيات، والديكور، والفضاء الدرامي، والحبكة، والإرشادات المسرحية، DIDASCALIES وأبعاد النص..إلخ، وإنما هي اشتغال على الطاقة التعبيرية والبلاغية الخلاقة للعمل الإبداعي، مع تركيز على خصوصية التجربة الإنسانية، ومدى تأثير النص في المتلقي قيما، وأفكارا، وأحاسيس، وحِكَما، وإبداعا فنيا مائزا، ورسائل ذات جدوى في حياته[1]، وما يُتيحه النص من إمكانات فنية غنية «تُحددها مبادئ جمالية مستقاة من مصادر مختلفة؛ كطبيعة النوع الأدبي ومقتضياته، ومبدإ وحدة النص وانسجامه، ومبادئ فنية عامة «كالإيحاء والتناسق والتجسيد والتصوير والوصف والقصصية والجدل التصويري»[2]، فضلا عن الاستغلال الوظيفي لكل الإمكانات البلاغية الممكنة التي تُحقق للنص المسرحي سلطته «النقدية القلقة» ـ كما يقولِ محمد أنقار ـ الذي كان واعيا بأهمية تعليل مُتعة القراءة وعوالم النص قبل أن يرضخ القارئ كلية لسلطة المبادئ، ويستسلم لضغط القوانين المتداولة»[3] حول أدبيات الكتابة المسرحية.

يقوم جوهر هذا التصور النقدي على ما يسمى بـ«**السمات**» باعتبارها صيغا

---

(١) يصف محمد مشبال البلاغة الأدبية بأنها «مجموعة من المبادئ والأصول التي يمكن أن ترشد القارئ في بيان جمالية النص الأدبي النوعية وقيمه الإنسانية والإيديولوجية. فالبلاغة ليست قوانين كلية مجردة فقط، بل هي أيضا مبادئ مخصوصة مستقاة من الأجناس والأنواع، كما أنها لا تنحصر في وصف وتفسير ما به يكون النص جميلا، ولكنها تتجاوزه إلى تفسير ما به يكون النص مؤثرا في المتلقي؛ أي إن البلاغة الأدبية تزاوج في دراستها بين النظر في بنية النص الأدبي والنظر في وظائفه.» (البلاغة والأدب، من صورة اللغة إلى صورة الخطاب، ط:١، دار العين للنشر، ٢٠١٠، ص: ١٣٢).

(٢) انظر:

ـ محمد أنقار: بلاغة النص المسرحي، (من الصفحة ٩٠ إلى ١٢٧ بتصرف).

ـ محمد مشبال: المرجع السابق، (محور «بلاغة النص: من المحسنات إلى السمة»، (ص: ١٢٦، ١٢٧).

(٣) م، نفسه، ص: ١٤ , ١٥.

تعبيرية «لا تملك قاعدة سابقة، بل تستمد وجودها من طبيعة النص والجنس الأدبيين اللذين تنتمي إليهما ومن غيرها من المصادر في الطبيعة والحياة والفن»[١]؛ حيث يتجاوز الناقد التعامل مع الظواهر الناجمة عن عمليات لسانية تم إجراؤها في البنية اللغوية في مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية «ليرتاد آفاقا بلاغية أرحب لا تخضع لقوانين صارمة مرتبطة بالمحسن البديعي، أو بالوجه البلاغي المعياري في البلاغة العربية مفاهيم، واصطلاحات، وتفريعات مقننة؛ تشتغل على الجملة أو الكلمة، وإنما هي اشتغال على صيغ تصويرية جمالية لا نهائية، من قبيل: التكوين النصي، ومكونات الجنس أو النوع، وعملية القراءة والتلقي، وما يرتبط بها من قيم نصية، وجانب تداولي للنص الأدبي خاصة في مبادئه الجمالية والإنسانية التي تثير المخيلة، وتحرك الوجدان»[٢].

وبما أن القراءة التذوقية للعمل الأدبي هي قراءة إنسانية، فإن الباحث المهتم بأمر النقد لا ينبغي أن يقف عند حدود التجارب التذوقية المبهمة، وإنما عليه السعي نحو غايات علمية تروم الإقناع النقدي لغرض تنظيم ما يقرأ، على أساس أن يبقى روح النص الإبداعي هو قطب رحى النقد لا المقولات الجاهزة، والمصطلحات الدقيقة المعللة لمتعة القراءة.

لنحلم ـ كما يقول محمد أنقار ـ بالوفاء لعوالم النص الجمالية[٣]، ولنولد سلطة أخرى نوعية قِوامها البلاغة الرحبة أو الموسعة التي تغنيها القراءة العميقة للنصوص تعليلا وتفسيرا، بغرض استشراف معايير جمالية ترقى بالنوع الأدبي، وتعمق حوله رؤيا

(١) محمد مشبال: م، نفسه، ص: ١٢٦

(٢) م، نفسه، ص: ٨٩، ٩٠ بتصرف.

(٣) انظر: محمد أنقار، م سابق، ص: ١٥. (ويقول كذلك: «الناقد يتسرب إلى كل نص أدبي عبر مجموعة من الأدوات التحليلية تكون وليدة الممارسة والتجارب الإنسانية التي يمر بها القارئ عندما يقرأ، قبل أن تكون حصيلة تقنين علمي راسخ. إن الأداة التحليلية هي إذن تَحقق لاحق تسهم التجربة الذاتية في تشكيله إلى حد بعيد.» (بلاغة النص المسرحي، ص: ٦٥)

نقدية تُغني خصوصياتِه النوعيةَ؛ من حيث الحوار، والإرشادات المسرحية، والجانب الدرامي، ومختلف إمكاناته التعبيرية اللغوية، وطقوسه، وقيمه الفنية الأجناسية، وبناه، وطرائقه، وأدواته التحليلية التي تسعف على قراءة نصوص أخرى قراءة لا تركن للتسليم بالنتائج المتسرعة، وإنما ترتاد آفاقا نقدية نوعية أرحب تُستمَد من طبيعة النص المسرحي وتروم تنظيم قلقها النقدي، وتلقائيتها بدراسة الحدود الدنيا للمكون والسمة[١]، لتصبح لبلاغة النص المسرحي وظيفة جمالية، ومظهرا تنظيميا يَسِم النص الإبداعي المحلَّل في ضوء إدراكٍ عميق للقواعد المنهجية، وخصوصيات الكتابة المسرحية القديمة «الخالصة»، أو المعاصرة؛ المنفتحة والمتحولة، دون أن تتقيد بصرامة «القانون» أو «القاعدة»[٢]، أو بنسق البنيات العامة ذات الميسم التجريدي، كما يقول محمد مشبال[٣].

من هذا المنطلق المنهجي، سأعمل على مقاربة مسرحية «الببوش أو أكلة الحلزون»[٤] من خلال العنوان الموسوم بـ«**بلاغة النص ومستويات التعبير الدرامي**»؛ لأقف عند خصوصيات هذا العمل التعبيرية النوعية، في وتيرة زرعه للقيم الدرامية

---

(١) انظر: م نفسه، ص: ١٨، ١٩، بتصرف.

(٢) يقول محمد أنقار: يتخذ الأول (أي القانون) «طابع الانطباق الصارم على الحالات الجزئية الداخلة في نطاقه وأنه عندما تتعارض الحالة الجزئية مع القانون يجب إعادة النظر في القانون، ومن حيث إن الثانية ـ أي القاعدة ـ تهيمن على الحالات الجزئية حتى إذا تعارضت الحالة الجزئية مع القاعدة حكمنا بأن هذه الحالة خطأ أو شذوذ. أضف إلى كل ذلك أن القانون والقاعدة يتخذان، في حالة التطبيق العملي، صيغ معادلات ومقولات تنضوي تحتها أحكام ومواقف، ومقدمات ونتائج، في حين أن المكون والسمة لا يتجاوزان كونهما أداتين للمقاربة خاليتين، قبليا، من أي حكم قيمة أو موقف نقدي جاهز» (بلاغة النص المسرحي، ص: ٢٣).

(٣) في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات: محمد مشبال، ط: ١، دار كنوز للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٧، ص: ١٥١.

(٤) محمد أنقار: الببوش أو أكلة الحلزون، (نص مسرحي في ثلاثة فصول) ط:١، مطبعة إمبريما مادي، تطوان، ٢٠٠٩.

في أعماقنا[1] بمختلف إيقاعاتها الحوارية، وطرق عرضه للصراع، وتوليد المشاهد وأبعادها الإنسانية المتعددة، وبعدها الجمالي الرحب؛ ليس في مستويات بلاغية تقترن ببلاغة المفردة أو العبارة، أو بالمقولات النقدية المجردة القائمة على مبدأي «التوصيف والتصنيف»[2] لوجوه القول المسرحي وتقنياته الإقناعية، وإنما ببلاغة النوع الأدبي من الداخل في اتجاه تأويله في دائرته الأدبية المقروءة، لا في دائرة العرض المنجَز على الركح (إلا من بعض الإشارات اللماحة) من خلال ما حددناه في الفقرات السابقة.

وحتى أضع القارئ الكريم في إطار النص المسرحي المدروس أبدأ بتوصيف العمل ثم سأعرف بمضامين فصوله لتقريب المادة الإبداعية.

طُبع العمل في ٧٤ صفحة من القطع المتوسط، ويضم عتبة (عرَّف فيها الكاتب بشخصيات المسرحية؛ من حيث أوضاعها الاجتماعية والنفسية والجسدية والفكرية)، وثلاثة فصول متقاربة الحجم وبدون عناوين فرعية، وصفحة أخيرة تشتمل على تعريف بالكاتب، وجرد بأعماله الإبداعية والنقدية إلى حدود طبع المسرحية سنة ٢٠٠٩، وصُمم غلاف المسرحية بصورة مركبة للحلزون والدبوس الإنجليزي، وفي الغلاف الخارجي أثبت الكاتب مقتطفا من المسرحية له بعد حِكمي كبير من آخر حوار على لسان شخصية الحكيم.

٢ ـ المتن المسرحي ومستويات الصراع

تتحدث المسرحية، في فصلها الأول، عن الزوج «عمر»؛ الموظف، وزوجته

(١) انظر: بلاغة النص المسرحي، ص: ٥٤، ٥٥.

(٢) انظر: البلاغة وأنواع الخطاب، (تحرير وإشراف: محمد مشبال)، ط: ١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧، ص: ٦. (وهو كتاب جماعي يضم دراسات في بلاغة الخطابات؛ كالموعظة الدينية، والتوقيعات، والرحلة، والدعاء، ووصف الأمصار، والخطاب الهزلي، والصوفي، والرسالة الساخرة، وآليات تأويل المجاز القرآني في البلاغة العربية)

«السعدية» عندما ذهبا إلى سوق شعبي بالقرية ليُغيِّرا من أجواء المدينة الضاغطة على نفسيتهما، ليجدا أنفسهما في خضم مشكل عويص أصاب الزوج؛ حيث اختنق بسبب ابتلاعه لدبوس إنكليزي أثناء تناوله الحلزون المطبوخ من عند بائع يجر عربة بالسوق، لتتعقد مشكلته الصحية، ويكاد يفقد حياته لولا الألطاف الإلهية، مما قاد الزوجة إلى قلق مريع على حياة زوجها، فخاضت صراعا مع بائع الحلزون الذي حاول الفرار بجلده مرارا لولا رباطة جأشها، وتشبثها باسترداد حقها وحق زوجها، لينقل الكاتب صراع بقية الشخصيات مع بعضها بعض، ويصور حواراتها وتعليقاتها وتدخلاتها لإنقاذ الزوج الذي يُحتضر؛ تحت أعين الحمال، وبائع النقانق، والحكيم، وأحماذ (صاحب دكان في السوق) والصبي (الشمام)، ورجال آخرين؛ حيث تبادلت بعض الشخصيات الآراء والأفكار، والاتهامات أحيانا (صراع الزوجة مع بائع الحلزون ومع الحمال)، (صراع بائع الحلزون مع الحمال)، (صراع أحماذ مع الحمال) ..إلخ. لينتهي الفصل بحيرة الزوجة وخوفها من تعقد المشكل أكثر؛ في ظل تأخر سيارة الإسعاف، وعدم قدومها في الوقت المناسب لإنقاذ زوجها من موت محتم.

وينتقل بنا الكاتب، في الفصل الثاني، إلى فضاء المستشفى حيث يرقد الزوج طريح الفراش، بعدما أُجريت له عملية جراحية لإزالة الدبوس من حنجرته، وقد لُف عنقه في شاش وضمادات وهو غير قادر على الكلام، بينما تعتني به ممرضة رشيقة وجميلة، لتتحول المسرحية نحو منحى آخر سببه شك الزوجة في سلوكات زوجها؛ عندما سمح للممرضة بتعطيره في غيابها، فتدخل في صراع آخر معها ومعه، ويمتقع وجهها كلما دخلت هذه الممرضة، أو أحست أنها تعتني به، لتنفتح المسرحية على مشاهد أخرى؛ منها حوار الزوجة مع زوجها حوارا أحاديا لأن الزوج لا يتفاعل معها إلا بإيماءات وحركات قليلة، كما تفتح الزوجة صفحات أخرى لتكيل لزوجها الاتهامات وتؤنبه على تقربه من الممرضة، وهو الموقف الذي شككها أصلا في حكاية الحلزون،

وجناية صاحب العربة على زوجها، لتسقط التهمة عن البائع، وتُحَمِّل الزوج مسؤولية ابتلاع الدبوس في لحظة عاطفية أربكت اتزانه، وأنسته كيانه بسبب تحرشه بفتاة كانت بجانبه كما تهيأ للزوجة ذلك، وينتقل الكاتب ـ في مشهد آخر ـ إلى حديث الزوجة عن ذكرياتها الرومانسية في اليوم الأول من زواجها، وهما بفندق مراكش، لتُحرك أشجان الزوج العاطفية تجاهها، وتعمق آلامه النفسية كأنها تلومه على «زوغان» عينيه مع الممرضة الجميلة، أو تتهمه بخيانة مفترضة كما تقول لها أحاسيسها الأنثوية.

ينتقل الكاتب في مشهد آخر إلى حوار الممرضة مع الزوج؛ وهي تبث شكواها ومعاناتها، وبعضا من عواطفها والزوج غير قادر على الكلام، كما تحكي له عن سوء حظها في حياتها، وطلاقها من زوجها بسبب خُبث الحماة، ليعود الكتاب إلى مشهد آخر وقد دخلت الزوجة إلى غرفة عيادة زوجها وهي تكيل له الاتهامات، مرة أخرى، بسبب علاقته المشبوهة مع الممرضة ـ كما تُقنع نفسها بذلك ـ وقد تاهت في مونولوج طويل، وهي تحكي عن هواجسها، ومعاناتها الظرفية، وقراراتها المستقبلية، في حياتها، مع زوجها، وموقفها من بائع الحلزون وهي تحس تجاهه بذنب تريد أن تُكفر عنه؛ بطلب الصفح لِما بدر منها بعدما وجهت إليه اتهامات باطلة وهي تردد «لا بد من تقديم الاعتذار لبائع الحلزون.. بمجرد ما يُشفى عمر سأجعله يرافقني إلى السوق لطلب الاعتذار. أنا لا أريد أن أظلم أحدا..»[1]

ويُطلعنا الكاتب، في الفصل الثالث والأخير، على قرار الزوجة (بعد تماثل الزوج للشفاء) البحث عن بائع الحلزون لتطلب منه الصفح تكفيرا على الاتهامات التي رمته بها ظلما وتسرعا (أي اتهامه بمحاولة قتل الزوج بالدبوس).

لقد أبقى الكاتب على ملامح الفضاء المسرحي ذاته؛ حيث السوق الشعبي، والضوء الساطع دلالة على زمن النهار، والأغاني الشعبية، لكن ملابس الزوجين «تطغى

---

(١) ص: ٤٩.

عليها ألوان بهيجة»، دون التركيز كثيرا على وصف حركة السوق، كالفصل الأول، ما دامت الرسالة قد وصلت سابقا.

وهكذا تلح الزوجة على زوجها أن يطلبا الصفح من بائع الحلزون الذي تنكر لهما في بداية الأمر، وحاول مرارا تجنبهما، لكن الزوجة كانت تصر باستمرار رغم محاولة الزوج ثنيها عن نسيان الموضوع، حتى لا يتأجج الموقف أكثر. إلا أن الزوجة أصرت على موقفها حتى يستمع البائع إلى تبريراتها، معترفة بقسوتها عليه وظلمها له، مما كاد أن يجني على تجارته وحياته الاجتماعية لو كانت السلطة قد حضرت إلى عين المكان وأدخلت البائع في متاهات أخرى ترتبط بالشروط الصحية لبيع الحلزون؛ كنظافة الصحون وسلامة المنتوج.. لكن الموقف ازداد تعقيدا رغم بعض تدخلات الحكيم (وهو صاحب نصائح وأمثال وكلام رزين..) لتهدئة الوضع، وإصلاح ذات البين بأقواله، وحكمه، واستشهاداته القرآنية التي يبثها، بين الفينة والأخرى، في صفوف سامعيه لطمأنتهم، والرفع من هممهم في الحياة، ثم ينقل الكاتب صراع الزوجين مع الحمال الذي تذمر من وجودهما مرة أخرى في السوق، متلفظا بكلام جارح استفزهما[1]، مما أعاد الزوج إلى الصراع من جديد؛ فاستشاط غضبا؛ ليدخل معه في حوار حاد شتائم وألقابا قاسية، كما دخل أحماذ (صاحب دكان) الخط، وخاض صراعا آخر مع الحمال حول حياتهما الاجتماعية، وبعض أسرارها، كما خاض الزوج نقاشا مع زوجته محاولا تهدئتها، وثنيها عن الإلحاح في طلب الاعتذار من بائع الحلزون، لينتقل الصراع من جديد إلى الحمال الذي دخل في مماحكة كلامية (مع الزوج)

(١) قال الحمال مثلا:

- «..من ذا الذي رمى بهذين الميكروبين إلى هنا؟ ..» (ص: ٦٠)

- «سُوقنا المسالم لا يقبل بمثل هؤلاء السفلة .. وحتى لو كانت في يدي سلطة لأمرت بطردهما ..» (ص: ٦٠)

- «... هاهو سوقنا يضج من جديد بفلسفة الموظفين ومشاكلهم» (ص: ٦٢)

صعدت الموقف نحو احتكاك جسدي عنيف أسقط الزوج أرضا، وقد ارتطمت ركبته بحجارة الرصيف الحاد؛ مما عمق المشكل من جديد، وأدخل الزوج في وضع صحي مضطرب آخر؛ لم يستطع معه النهوض بينما زوجته تندب حظها وتستغيث طالبة النجدة، وصاحب الدكان يحاول مساعدة الزوج على النهوض .. لتُسدل الستارة على أصوات الأغاني الشعبية بعد خفوت الإنارة والحكيم منكبا على الضحية (الزوج) راثيا حالته، ومتوجها إليه برسالة لخصت حكمة النص الكبرى وبُعده الإنساني.

٣ ـ في بلاغة التلفظ والإرشادات المسرحية

صدَّر الكاتب عمله الإبداعيَّ بمعلومات خاصة عن الشخصيات تعريفا اجتماعيا، وتوصيفا جسديا، ونفسيا، وفكريا[١].. وتضم هذه العتبة، بين تلابيبها، مفاتيح قرائية أولية، وإرشادات تساعد القارئ على اقتحام النص المسرحي، أو تساعد المخرج على إخراج العمل، وتنبيهه إلى سبيل تنفيذ هذا المشهد أو ذاك؛ كمشهد حمال يحمل ثقلا فوق حمار قائلا: «شخصيات أخرى: ذات أدوار صامتة أو نادرة الكلام. رجلان يتقمصان جسد حمار..»[٢]، كما يوجه أحكامه المسبقة حول الشخصيات؛ ويطرح سؤالا حول شخصية «أحماذ» قائلا: «هل هو مشعوذٌ دجال أم رجُل بَركة؟»[٣].

يعمد الكاتب، في الإرشادات المسرحية الواصفة للفضاء، إلى إثارة الانتباه إلى طبيعة الفضاءات للتعرف عليها، ووضع المتلقي في سياقها المكاني والزماني استعدادا لمرحلة التحول في الأحداث التي تعطي للمكان حياة أخرى؛ تكتسب فاعليتها من حوارات الشخصيات، وتحركها على الركح، وما يرتبط بذلك من تحولات في

(١) ـ يقول مثلا: ـ «الحكيم: صاحب نصائح وأمثال وكلام رزين. ذو ثقافة شعبية. يتأبط باستمرار أوراقا بالية.» ص: ٣.

(٢) م، نفسه، ص: ٣.

(٣) م، نفسه.

الأحداث، والمصائر، لتعميق فاعلية التلقي تلبية لحاجة فنية تنسجم ورؤيا الكاتب التي يبني في ضوئها نصه[١]؛ لتبدأ رسائله منذ الصفحة الأولى من الفصل الأول؛ حيث تصبح هذه الإرشادات بناء متحدا مع المتن المسرحي، وجزءا من خصوصياته الفنية، لأنها إضاءات دالة على عوالم الشخصيات الاجتماعية والنفسية، وصراعاتها في سوق شعبي، وتجيب عن سؤالين أساسيين هما: مَنْ، وأين؟[٢]، وتحدد ظروف تداول الحوار المسرحي، وتقدم شروحات، ومساعدات للمخرج، والتقنيين، والممثلين لإنجاز العرض، وتفجير أحداثه وصراعاته حسب وجهة نظر الكاتب.

ولعل الوصف الدقيق لأجواء السوق الشعبي، وما رافق ذلك من سخرية مبطَّنة صاحبت هذه الإرشادات، ما يشير إلى رسالة الكاتب في بناء عوالمه الدرامية، ونقده اللاذع لعوالم السوق، ومفارقاته التي يكتوي بها زواره، خاصة من زاوية نظر مبدع روائي وقصصي دقيق الملاحظة، ومرهف الحس. وتَمَثَّل ذلك ـ على سبيل المثال ـ في وصفه للحركة التي تغص بها جنبات السوق: «ساحة شعبية في سوق قروي محاط برصيف حجري من ثلاث جهات.. تسمع أغان شعبية.. هذا يجر كبشا، وذاك جديا..»، وإشاراته المسرحية الساخرة الدالة على واقع تعليمي وثقافي متدن في قوله: «على اليمين يافطة «مطعم الفشوش» تحتها سبورة صغيرة ضمت أسماء الأكلات بالدارجة.. وفي مقابلها ترجمة فرنسية للأسماء نفسها، لكنها ترجمة متناقضة أو ناقصة.. طاجين POULLET، فراقش POISSONS كرشة TAGINE حوت SOL.. وفي موضع واضح من الرصيف تنصب علامة «ممنوع وقوف البغال والحمير.. وفي وسط الساحة؛

(١) يقول في بعض هذه الإرشادات المسرحية: (يغادر موضعه ـ أي الصبي الشمام ـ ببطء شديد. كأن خطواته مصورة بآلة سينمائية بطيئة.) ص: ٦٠.

(٢) انظر: تعريف مصطلح الإرشادات الركحية DIDASCALIES ومستوياته في كتاب: اللغات الدرامية، وظائفها وآليات اشتغالها: الدكتور محمد أبو العلا (تقديم د. يونس لوليدي)، ط: ١، طوب بريس، الرباط (الناشر: ألوان مغربية)، ٢٠٠٤. ص: ٤١.

عربة بائع النقانق، وعربة بائع المغارس، وعربة بائع الحلزون المطبوخ. تحيط جماعة من الناس، بينهم فتاة عصرية، بعربة الحلزون في شكل دائري وقد تقاربت رؤوسهم بعضها من بعض في جو بئيس.. تأكل الجماعة شيئا لا يكاد يتبينه جمهور المشاهدين الذين يلمحون أيادي تمضي نحو الأفواه ثم تختفي وسط الحلقة الدائرية»[١].

بهذه الصيغة يفجر الكاتب الحدث الرئيس، وهي آلية تأثيرية تخلق تداعيات في الأسلوب الدرامي عبر جملة استعارية وأخرى تشبيهية؛ لا تكتسب بعدها الدرامي من جنسها، بل من الموقف المتوتر الذي خلقته ضمن الحدث الأول في قوله: «..فجأة تنفجر حلقة الناس المتجمعين حول عربة الحلزون في صراخ وضجيج صاخب وتتشتت كما الفرقعة..»[٢]، ليخلق الكاتب حركة أولى في الحوار المسرحي، ووحداته اللغوية المنطوقة؛ كلمات وأصواتا، وأخرى غير منطوقة؛ تُرك أمر تخيلها لقارئ النص المسرحي (أو مشخصه على الركح) خاصة في ظل نقط الاكتفاء التي تساعد الممثل على تقطيع الصوت، وما يصاحب بعض المشاهد من فترات صمت، ومن حركات تشخيص المشهد لإيصال أول إشارة إلى بداية العملية التواصلية المسرحية، والصراع الدرامي بين الممثلين جوا مشحونا؛ كحدث طلب الاستغاثة من خلال تعبير فصيح تسكنه روح الدارجة المغربية؛ معجما، وتراكيب، وإيحاءات دلالية وصوتية، وسياقات تداولية يطوعها الكاتب لتنسجم وظروف العرض (ولنا عودة لهذا الموضوع لا حقا) كقوله:

ـ«الرجل الأول: (صارخا) النجدة .. النجدة ..اعتقوا الروح .. اعتقوا الروح!!..»[٣]

تكتسي الإرشادات المسرحية أهمية أساسية في العمل، سواء في وظائفها

(١) ص: ٦، ٧. بتصرف.

(٢) م، نفسه.

(٣) م، نفسه، ص: ٧.

الفنية التي تروم إعانة المخرج على تنفيذ العمل، أو في تقريب وجهات نظر الكاتب الجمالية، ليكون النص أكثر تأثيرا في المتلقي، فضلا عن نقل خصوصيات الصراع بين الشخصيات حسب رؤيته الفنية التي تُولي أهمية كبرى للتفاعلات النفسية، وإظهار القيم الإنسانية والسلوكيات المناسبة لأي موقف، أو فكرة، أو فعل مسرحي، أكثر من اهتمامه بتفاصيل فنية أخرى كأن يقول مثلا: «لا بد أن تتعدد حركات يدي الزوج لتوكيد حيرته النفسية..»[1]

إن الإرشادات المسرحية ـ في نص محمد أنقار ـ تحاول قدر الإمكان رسم ملامح كل شخصية[2] على حدة في كل مشهد مسرحي، مع تركيز على التفاصيل الدقيقة دعما لطبيعة الصراع داخل النص[3]، ومضمون الحوارات، وتفاعل الممثلين على الخشبة، وطريقة تنغيم الجمل، وتقديم تصور خاص حول تفاصيل حركات الممثلين على الركح، مما يعطي للحوارات إيقاعا زمنيا موجها بدقة، وحوارا دراميا يقنع فنيا دون أن يغيب عن خلده تبطين الإرشادات المسرحية بانتقادات، وأوصاف، وأحكام تبث رسائل اجتماعية وإنسانية لمَّاحة لتعميق البعد الدرامي للنص، كأن يقول:

ـ (وهو ينظر بشماتة نحو بائع الحلزون)»[4]

ـ (ناظرا في أسف غير صادق نحو الضحية)[5]

---

(١) ص: ٣٥.

(٢) ـ يقول: ـ (يتجلى للعيان رجل حسن الهندام وهو يقبض على حنجرته بعيون جاحظة. فمه مفتوح يسيل منه الدم ...:) ص: ٧.

ـ الحمال: (غير مبال بالجو المأساوي السائد في الساحة) ص: ١٠

(٣) ـ يقول: ـ (ينفجر باكيا وهو يكاد يأخذ بتلابيب الحمال) ص: ١٣.

ـ (..متبرما، عازفا عن سماع الجواب، وعن متابعة المشهد برمته) ص: ٥٦.

(٤) ص: ١١.

(٥) ص: ١٠.

ـ (يُعديه تأثر الممرضة..»[1]..

ويقول كذلك عن الزوجة، التي شكت في خيانة الزوج لها مع الممرضة قُبيل دخولها:

ـ الزوجة: هذه الرقطاء تثير شكوكي.. (ترفع إزار المريض كأنها تود لو تكتشف سرا.. تعيد الإزار)»[2]

تتخذ الإرشادات المسرحية، كذلك، بُعداً مؤطرا لعتبات الفصول، سواء في وصف الفضاء وسلوكات الشخصيات، أم في تفجير الأحداث، وبيان التحول في أشكال الصراع؛ كوصف وضع الزوج وقد تمدد على الفراش ملفوف العنق في شاش وضمادات لكنه «يُبحلق ولا يتكلم. وقد دخلت عليه ممرضة رشيقة وجميلة.»[3]؛ ليعرفنا الكاتب على مشهدين تتنازعهما صورتان دالتان؛ صورة ممرضة جميلة لكنها مكسورة الجناح العاطفي والاجتماعي، ومريض متعاطف معها لكنه لا يتفاعل معها إلا بحركات وإيماءات، ليفسح لها الموقف الدرامي المجال للبوح، وتجريب بعض الشغب العاطفي بحثا عن السلوى التي تفتقدها في حياتها. لنتأمل المرايا الحوارية التي يرتد فيها الجواب على الممرضة إشارات وصمتا تارة، وارتدادا نفسيا؛ سعادة أو حسرة أو فرحة، وانتشاء تارة أخرى... :

ـ الممرضة: (مبتسمة) صباح الخير أسي عمر؟ قل لي إنك نمت جيدا.. ذاك خبر يبهجني ...(يبتسم الزوج بوجهه الحليق وشاربه الدقيق. لا يستطيع الكلام فيُطأطئ رأسه إعرابا عن غبطته) ....

وبالمناسبة يسعدني أن تكون لك زوجة طيبة في مثل طيبوبة السُّعدية. وهي الآن

---

(١) ص: ٢٩.

(٢) ص: ٣٤.

(٣) ص: ٢٨. بتصرف.

معذبة بين زيارتك والعناية بالأولاد في الدار.. لكنها امرأة وأية امرأة.. إنني أحسدك على الاهتمام العظيم الذي تحظى به.. أما أنا المبخوسة الحظ ..(في تأثر) ..»

بهذه الطريقة يؤجج الكاتب الموقف العاطفي الذي تتقاسمه بلاغة الإشارة، وبلاغة الكلام؛ للتأثير على وجدان المتلقي (الزوج الباحث عن العلاج ومتلقي العرض المسرحي والممثلين، كذلك، الذين قد يتفاعلون وجدانيا مع المشهد). لنقرأ ونتخيل العرض على الركح. الذي يقول فيه:

ـ الممرضة: الطبيب أوصاك بعدم الحركة.. إذا احتجت إلى شيء صفق لي..

.. تقترب من الدولاب. تفتح بابه الصغير.. الفوطة؟ (يحرك المريض رأسه نفيا) الطاقية؟ .. (يحرك رأسه مرة أخرى بالنفي) العطر؟.

(يبتسم. يطأطئ موافقا. تبتسم هي الأخرى. تتناول زجاجة عطر. تفتحها فتُبدي انشراحها. تصب بعض السائل في كفها اليسرى). دعني أضمِّخك بالنيابة عنك. من المفيد جدا ألا تتحرك. (تُمَسِّد وجهه الحليق برفق ناعم. يُغمض عينيه إعجابا) ....

ـ الزوج: (منتعشا. ينظر إلى الممرضة بامتنان)

ـ الزوج: يُعديه تأثر الممرضة. يستوي في جِلسته. يفتح عينيه جيدا كأنه يود لو يواسيها..» (١)

نجد في المسرحية ـ كذلك ـ بُعدا اقتراحيا، لبعض الإرشادات المسرحية، التي قد تثير نقاشا حول إمكان تنفيذها على مستوى الإخراج المسرحي، كقوله: «توفَّر في القاعة روائح السردين المشوي والحلزون المطبوخ بالزعتر إذا كان ذلك ممكنا»(٢). حيث يُترك أمر القبول أو الرفض لمخرج المسرحية، وظروف تقديم العرض الموضوعية،

---

(١) ص: ٢٩.

(٢) ص: ٧.

حتى يتحقق شرط الإقناع بواقعية المشهد كما يتخيله الكاتب، أو كما يريده أن يكون، وفي الأمر نقاش!

أولى الكاتب اهتماما دقيقا لتوجيه حركات الممثلين دراماتولوجيا ليمزج بين الوصف المباشر، والتلميحات الرمزية البانية لدرامية الخطاب وبلاغته العامة؛ حيث يمرر ـ في الوقت نفسه ـ رسائله المبطنة، ورؤيته الإبداعية الخاصة؛ موقفا من سلوك، أو من حالة إنسانية، أو وضع اجتماعي، لتصبح هذه الإرشادات عنصرا جوهريا في البلاغة الإقناعية للخطاب المسرحي لأنها تُمكن الكاتب من تمرير قناعاته الإنسانية بين تلابيب حوارات الشخصيات وتفاعلاتهم.. لنتأمل الإرشادات التالية على سبيل المثال لا الحصر:

عندما بدأ الرجل يختنق ويُحتضر، بسبب ابتلاعه للدبوس أثناء تناوله للحلزون المطبوخ وقد اجتمعت حوله زوجته والجماعة، يتدخل الكاتب بإرشاد مسرحي واصف ولماح لصعوبة الموقف تشبيها ضمنيا واصفا لدرامية الموقف في قوله:

ـ الرجل الثالث: (ممسكا بديك يترنح عنقه نحو الأسفل) نادوا الإسعاف.. لا تدعوه يموت هكذا..»[1]

لنتأمل وصف تلازم ترنح عنق الديك بحالة الرجل، وهو يُحتضر، للتعبير عن تماثل المشهدين، مع تغليب صورة ذبح الديك، وترنحه، على اعتبار أن وجه الشبه ـ كما يقول البلاغيون ـ يكون أوضح في المشبه به من المشبه، وهي صورة معبرة في حياة الأحياء الشعبية، حيث يُشاهد مشهد ذبح الدجاج ـ البلدي ـ على قارعة الطريق قبل أن تنتشر دكاكين ذبحها و«ترييشها»، والاتجار فيها، كما أن تشبيه قتل الآخر بذبح الديك تصوير لا يخلو من استخفاف وسخرية.

---

(١) م، نفسه.

ومما يلاحظ حول هذا النص المسرحي هو غياب خاصية تزامنية الحوارات أو ازدواجيتها؛ سواء في تعليمات الإرشادات المسرحية أم في عرض المشاهد؛ حيث اختلاط كلام الشخصيات بعضه ببعض خاصة في لحظات التوتر، واحتدام الصراع الذي يفرض تفاوتا في إيقاع الحوارات لخلق دينامية مسرحية على الركح، وهي من بين الخاصيات المهمة التي تميز العرض المسرحي عن النص المسرحي الذي يبقى في إطار الوضعية الرمزية بين الوضعيات الثلاث التي تعرفها الإشارات الدلالية عامة التي ميز فيها رومان جاكبسون[١] بين ثلاثة أنواع هي: القرائن والأيقونات والرموز. ولعل وعي المخرج بهذا الإشكال الجمالي يمكن أن يسد هذه الثغرة عند تقديم العرض المسرحي لتتحقق مرتكزاته الإبداعية النوعية.

٤ ـ بلاغة الحبكة الموسعة ومستويات التعبير الدرامي

يعتمد هذا النص المسرحي على حبكة موسعة تقوم في جوهرها على حدث رئيس؛ مولِّد لبقية الأحداث وهو ابتلاع الزوج للدبوس، وعلاجه في المستشفى، ثم عودته وزوجته لطلب الاعتذار من البائع، وخصامه مرة ثانية مع الحمال الذي أسقطه أرضا ليعود إلى مشكل صحي آخر. مما مكَّن الكاتب من بناء حبكته على مبدإ النمو المتصاعد لحبكات أخرى موازية من التصعيد، والقلق، والصراع، والتوتر، والهدوء ـ أحيانا ـ حيث يقدم فيها الكاتب رسائل إنسانية واجتماعية تخص فئات من الطبقات الاجتماعية المقهورة في السوق الشعبي أو في المستشفى (الحمال، أحماذ، الحكيم،

(١) انظر: سامي سويدان «النص المسرحي وقضايا التحرير والفن والتعبير»، مجلة: الفكر العربي، العدد: ٨٧، السنة: الثامنة عشرة (١)، ١٩٩٧، ص: ١٩٦. بتصرف.
(القرائن تقوم على تجاوز وجودي بين الدال والمدلول (كالدخان الدال على النار) أما الأيقونات فتقوم على تشابه شكلي بين الدال والمدلول؛ فرسم حيوان هو أيقونته. في حين أن الرموز تقوم على تحكمية العلاقة بين الدال والمدلول ومأسستها كما هو الحال بالنسبة للون الأحمر في مجال نظام السير يدل على منع المرور) م، نفسه، ص: ١٩٦ بتصرف.

الصبي شمام السولوسيون، الممرضة) *ليكشف عن نفسياتها، ومشاكلها، وهمومها* اليومية، وتناقضات سلوكاتها، وصراعاتها من أجل لقمة العيش، وأحلامها ونظرتها للآخرين وعواطفها.. إلخ.

وتظهر الوضعية المتوترة منذ المشهد الأول؛ حين كان الناس يأكلون الحلزون، حتى انفجرت حلقتهم ضجيجا وصراخا بسبب اختناق رجل، ليتم التعرف على الشخصيات والموضوع والفكرة من خلال الحركة والفعل المسرحي «وهو أسلوب شيق يضمن قَدرا من التوتر وإثارة الاهتمام منذ البداية؛ وهو يذكّر بالأسلوب الذي يفتتح به شكسبير أغلب مسرحياته»[١]. وتكمن أهمية هذا النمط من الحبكات في تفجيرها الحدث الرئيس منذ نقطة البدء، ثم تتفرع عنه حبكات أخرى تدفع حركة المسرحية نحو الأمام لتكسير الرتابة، وخلق البعد الإنساني والوجداني والأخلاقي بطَرق موضوعات جادة لها علاقة بالنشاط البشري في سوق شعبي، حيث «تملي الطبيعة الإنسانية للتلقي شروطها على عمليات التحليل والنقد والتقييم البلاغي للنص المسرحي..»[٢]

يبني الكاتب الخصوصية الجمالية للنص المسرحي عبر الاستعراض المشهدي للصراع الدرامي الذي تتبادل فيها الشخصيات الأدوار لتبني علاقاتها، وتفرض ذواتها ومواقفها وأفكارها، مما يمكننا الانتقال من الشخصية؛ «**مكونا**» مسرحيا، إلى «**سمات**» الشخصية قيما أخلاقية تتيح لنا «النفاذ إلى أعمق أعماق النص، واستشراف إمكاناته البلاغية الممكنة والمحتملة»[٣] التي يحددها محمد أنقار في عناصر الخطاطة التالية:

---

(١) البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، د. مجيد حميد الجبوري، ط: ١، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٣، ص: ٢٠٨.

(٢) بلاغة النص المسرحي، ص: ٢٧، بتصرف.

(٣) م، نفسه، ص: ٢٤

(والخطاطة المستشهد بها في الصفحة نفسها)، يقول محمد أنقار في سياق شرح (المكون والسمة):

«فعندما نعتبر مثلا شخصية ياسون مكونا مسرحيا في نص «ميديا» لا نكون آنذاك قد تجاوزنا نطاق =

ويُمكن رصد تجليات هذه السمات من خلال نماذج محللة من المشاهد التي نرصد فيها بلاغة «**التحول**»، وما تفرزه من قيم وسلوكيات؛ فبعد مرحلة تعرف الممرضة على شخصية مريضها (الزوج) واقترابها منه عبر تعطيره، وتركها لبصمة لا تخطئ الأنثى سَمْتَها. وتسري الحوارات نحو مستوى آخر لتُظهِر قيما أخرى تنتقل فيها الممرضة من قيمة الواجب (الذي يقيدها ممرضة تعتني بمرضاها) إلى قيمة أخرى مضادة هي أقرب إلى التحرش، أو النزوة العابرة التي تتماهى فيها مع أحلامها، وعواطفها المكبوتة، بحثا عن استشفاء وجداني محتمل ولو على حساب أحاسيس أنثى أخرى؛ واضعة الرجل في موقف متحول عندما بثت في نفسه أحاسيس وعواطف رومانسية، وهو المتزوج وله أبناء، كما فجرت صراعا آخر مع الزوجة التي شكَّت في سلوكات الزوج تجاهها (الممرضة). نقرأ في المسرحية ما يلي:

ـ «الممرضة: أوَلَا تدري أن لك عيونا معبِّرة جدا؟ .. تقول كل شيء من غير أن تنطق شفتاك.. من الآن لا تتكلم إلا بعينيك.. إلى أن تُشفى....

ـ الزوج: (يتابعها المريض باهتمام كأنه يود لو يلح عليها من أجل البقاء)

....

ـ الزوجة: (تدخل منشرحة ...)

... (تتوقف هنيهة رافعة أرنبة أنفها في الهواء. تشم.) هل قمت من سريرك؟.

= الاهتداء إلى الأداة العملية التي سنقارب من خلالها ..طبيعة تلك الشخصية ونصل عبرها إلى خصائصها التكوينية. في حين أن كلام أرسطو عن «الخُلق» بأنه «ما يجعلنا نقول إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات» سنعتبره كلاما بمثابة قانون تراجيدي لأنه يتضمن في ذاته موقفا نقديا وحكما يفترض انطباقه على جميع الشخصيات التراجيدية. ومن هنا كان المكون والسمة أداتين محايدتين تسمحان بالنفاذ إلى أعمق أعماق النص واستشراف إمكاناته البلاغية الممكنة والمحتملة» (ص: ٢٣ـ ٢٤)

ـ الزوج (يحرك رأسه نفيا)

ـ الزوجة: إذن من عطرك؟.

ـ الزوج: (يحرك يده مشيرا إلى الباب)

ـ الزوجة: الممرضة؟

ـ الزوج (يوافق برأسه)» [1]

الزوجة:.. إنني لا أتركك وحدك وقتا طويلا.. أقضي معك الليل كله.. ومع ذلك تستغل لحظة خروجي الصباحية فتطلب من الممرضة أنْ تُعطرك!! تجعله يشرب وقد اختفى انشراحها السابق» [2] ..

إلى أن تقول:

«..أنتم معشر الرجال عندما تشتهون الورود لا تعوقكم الأشواك ...

قل لي أعمر.. هل ساعدتك على قضاء حاجتك أثناء غيابي؟

ـ الزوج: (ينفي)

ـ الزوجة: هي إذن لم تفعل شيئا آخر سوى أنها دخلت الغرفة ثم صبت عليك الكولونيا ثم خرجت من جديد من دون سلام ولا كلام؟!!.

ـ الزوج: (أخذ يضيق ذرعا. يحرك يديه دليلا على النفي القاطع)[3]

جوهر هذا الحوار المسرحي مونولوج بنزعة تراجيدية تعمق آلام الزوج، وتتيح

---

(١) ص: ٣٠.

(٢) ص: ٣١، بتصرف.

(٣) م، نفسه، ص: ٣٣.

للزوجة الاسترسال في بوحها ومكاشفاتها الذاتية الأشبه بالاعترافات؛ قارئة نفسيتها ونفسية الطرف الآخر الذي يوَلِّد أحاسيسها، ويفجر تنبؤاتِها وإسقاطاتها، بل وظلمها للزوج، وتماديها في إذلاله، وجرحه[1] ما دام حق الرد غير ممكن لأن وضعه الصحي لا يسمح له الدخول في حوار لغوي يشفي غليله (في ظل زوجة كثيرة الكلام وملحاحة وحساسة جدا) إلا من بعض الإيماءات والإشارات التي لا تكاد تبين، أو تقرأها الزوجة كما يحلو لها؛ مفسرة ومؤولة حسب نواياها وحِدَّة كل موقف، وهي وظيفة تكوينية جوهرية في هذا الفصل.

وهكذا تستعين الزوجة ببلاغتين متجاورتين: بلاغة الإمعان في تأنيب زوجها وظلمه؛ بصبها جام غضبها عليه، وهو الضعيف جسدا، وبلاغة توليد مواقف جديدة عن طريق التداعي النفسي لتحريك عواطف الزوج الرومانسية سلاحا وجدانيا، ومصلا في وجه أي محاولة خيانته من جهة أخرى، وليس للزوج حق الرد وتبادل الحوار، وقد استرسلت في تأجيج عواطفه تجاه ماضي زواجهما، وما ارتبط بتعرفهما من ذكريات جميلة، ليتحول الحوار المسرحي إلى مونولوج سردي تنتقل فيه الشخصية إلى حديث الروح والقلب؛ لتقرأ ذاتها بمرآة زوجها، أو لتتمادى في شكها، وتفرغ شحناتها المتوترة المكبوتة، أو تعيد ذكريات الماضي الجميلة إلى الحياة لعلها تظفر بلحظات رومانسية

(١) نقرأ في الفصل نفسه حوارات أخرى تسير على النسق نفسه؛ حيث تنتقل الزوجة إلى موضوع آخر لتكيل لزوجها اتهامات أخرى (وهو لا يستطيع شرح الموقف أو الدخول في حوار لغوي مباشر مادام لم يشف من العملية الجراحية على الحنجرة) تعتمد فيها على النقد بمرجعيات الآخرين حيث تسترجع الزوجة نصائح أمها بتقديم أحكام قيمة في حق الرجال كقولها لها:

ـ «احذري الرجل دائما. الرجل كالجرو .. يطلب المتعة متى شاء .. وأنى شاء ..» (ص: ٣٤.)

كما تتهم الزوج اتهاما آخر تعدل فيه عن موضوع الممرضة لتُحوِّل مجرى الاتهام قائلة:

ـ «هل ابتلعتَ الدبوس سهوا في الساعة النحيسة أو أنك انشغلت بالفتاة التي كانت إلى جانبك؟..» (ص: ٣٤.)

ـ الزوج: (يحرك يده ويرفعها إلى رأسه كأنه يود رميها بالجنون)، (ص: ٣٤)

خاطفة وبتعابير رامزة للعلاقات العاطفية التي لا تخلو من بعد حميمي (رمزية القرنفلة الحمراء)، وهي القائلة في مشهد شرودها:

ـ الزوجة: (تجلس على الكرسي المريح الموضوع جنب السرير. تشرد هي الأخرى) تُذكرني هذه الغرفة وأثاثها القليل بغرفة أسبوع العسل في فندق مراكش.. ألا تتذكر يا عمر؟.. يا حسرة.. أيام السمن على العسل.. ثق بي إذا قلت لك إن حمرة القرنفلة التي وضعتها فوق دولاب السرير لم تفارق كياني إلى يومي هذا. كانت مفاجأة لطيفة، نفَّاذة الرائحة، صرفني سحرها عن هدوء الغرفة المنضَّدة، وعن صباحنا الأول مع بعضنا..

تَصَوَّر أني عندما كنت أُضطر إلى الانغماس في عذاب الولادة كنتُ أستعين بحمرة قرنفلتك من أجل السلوى. وكانت التجربة دوما ناجحة..»[١].

تشحذ الزوجة سلاح الماضي العاطفي لتربح رهانا واقعيا تنتصر فيه على أنثى عابرة في حياة زوجها (الممرضة) مصلا قد يقيه في غيابها، أو يحقق لها توازنا نفسيا، كما تريد ذلك، مادام المونولوج السردي صيغ في قالب نجوى، أو شرود؛ يبتغي أن يحرك في الزوج شجن الماضي العاطفي لعله يستفيق من حلم أو نزوة عابرة تجذبه نحو الممرضة، ليعود إلى صوابه ويتعقل واقعه الحقيقي. ألا يكون الكاتب قد وظف في هذا المقام الإبداعي ما يسميه محمد مفتاح بـمبدأ «التحرك القريب بالتحرك البعيد» أو حل المشكل الطارئ بالاستعانة بحلول مشكل قديم شبيه به؛ خاصة وأن الإنسان يكون مضطرا في أحيان كثيرة لأن يربط بين ما في الكون بالاعتماد على المعرفة القديمة وعلى المعتادة، أو على قرائن ومؤشرات لجعل الغريب مألوفا، أو لخلق معرفة جديدة»[٢]؟!

---

(١) ص: ٣٦.

(٢) ـ محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط:١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص: ١٩، بتصرف.

عادة ما ينتقل الكاتب من مشهد إلى آخر عبر قناة الإرشادات المسرحية؛ ليغلق مشهدا ويفتح آخر، ليستعرض سمات أخرى للشخصيات قيما إنسانية وأعرافا اجتماعية، وليعطي للمشاهد المسرحية دينامية أخرى؛ حيث تُبنى المشاهد بناء منسجما يتولد فيه مشهد عن آخر بشكل انسيابي؛ يحقق للنص المسرحي لحمة فنية، ووحدة عضوية تدفع في اتجاه البناء الدرامي للنص بشكل ينسجم فيه موضوع المسرحية وحبكتها؛ فلا يهيمن فيها عنصر على آخر بشكل يُخِلُّ بخصوصية النوع الأدبي للحفاظ على وحدة الشخصية، بغرض دفع حركة الفعل إلى الأمام في كل مقطع من مقاطع المسرحية؛ حتى في لحظات الاسترجاع والتذكر(١).

وفي مقاطع أخرى ـ من الفصل الثالث ـ يُطْلعنا الكاتب على نفسية الزوجين واستعدادهما لمواجهة بائع الحلزون ـ بعد تماثل الزوج للشفاء ـ عبر الإرشادات المسرحية التي تصف تحولا حصل لهما (الزوج والزوجة يظهران بملابس تطغى عليها ألوان بهيجة) وعبْر حوارات جانبية يتقاطع فيها ما هو رومانسي بما هو واقعي؛ يرتبط بحياة الزوجين الماضية (أيام الزواج الأولى)، فضلا عن وصف أجواء السوق في مظاهره المألوفة (الآكلون والشاربون، الهرج والمرج، البائعون..) ليندمج الزوجان في صلب الموضوع هو التقرب من بائع الحلزون، وقد تسلحا بخبرة التعامل مع الآخر من خلال تجارب سابقة، وهما يؤمنان برسالة نبيلة يودان تنفيذها. تقول الزوجة، وهي تقود المبادرة، قارئة الآخر بنفسيتها، ومصعِّدة الموقف أحكاما قاسية، وتهيؤات تقنع نفسها بها كأنها هي عين الحقيقة والصواب:

---

(١) نؤكد في هذا الصدد على أهمية الانسجام بين الموضوع والحبكة لخلق عمل فني يحقق للنوع الأدبي قيمته الجمالية ووظيفته الاجتماعية والأخلاقية، ويقول أحد النقاد بأن في المسرحية جانبين «أحدهما ثيمي (ويرتبط بالفكر أو الموضوع) والآخر حبكي، وقد يندمج الجانبان أو قد يهيمن أحدهما على الآخر؛ فإن هيمن الجانب الثيمي كنا بإزاء عمل وعظي، وإن هيمن الجانب الحبكي كنا إزاء عمل درامي»
ـ انظر: البنية الداخلية للمسرح، ص: ٤١، ٤٢. بتصرف.

ـ الزوجة:..هاهو البائع قد بقي وحيدا صحبة عربته.. بَسْمَتُه الخفيفة هي هي.. كأنه يُغري بها الزبناء بطلب المزيد من الحلزون اللذيذ..

وها هو يعود إلى صمته الطويل فتنوب عنه عيناه في الكلام (ملتفتة نحو الزوج). قل لي: ما الذي تقرأه في عيني بائع الحلزون؟. ترى ما الذي تقوله عيونه وهو ينظر إلى الناس المحيطين به وهم يلتهمون بضاعته بنهم لذيذ؟ هل يكون بصدد جمع الحسابات وعدِّ الأرباح المتصاعدة باستمرار أم يفكر في مدى نذالة الزبناء وهم يُلبون في لحظة الأكل نداء بطونهم الآمر؟. قل لي ما الذي تراه؟. إن نظرة بائع الحلزون تحيرني دائما ولا أكاد أفهم أسرارها».

ـ الزوج (مازحا) أنا لا أنشغل بالأمور المحسوبة على الضباب.. خاصة في لحظات الأكل الممتعة..»[1]

من ملامح مشاهد اعتذار الزوجة هو سمة الإلحاح الشديد على الاعتذار ـ رغم رفض الزوج ـ لتستجيب لنداء الأقاصي الذي يقول لها لا بد أن تعتذري. حيث تحقق فعل التلقي في تصوير الكاتب لجدل الذات الإنسانية (الزوجة) في قلقها وتقلباتها ومختلف قيمها، ووقوفه عند التحويرات التي تطرأ على المكونات والسمات من خلال تمديد حدث الاعتذار لخلخلة ذات الأنثى في بوحها، وشكها، وحيرتها، وقلقها..، ووصف التفاصيل المملة، مما وسم المشاهد بالتوتر الذي أعدى الزوج، بدوره، فانساق مع إلحاح زوجته مما أدى به إلى صراع آخر مع بائع الحلزون، ثم مع الحمال الذي أسقطه أرضا، وسبب له عطبا في رجله فعمق جراحه. ليصبح النص المسرحي ـ بدءا ـ (ولا أقول العرض المسرحي) مؤثرا في المتلقي ببعده الأدبي والقيمي والجمالي؛ حيث يولد الكاتب الحركة ـ من النص ـ في فعل تلفظها وما تنتجه من معاني جديدة أو غنية في سياق تداولها اللغوي أو الاجتماعي التي تتيح لقارئ النص (أو مشخصه على الخشبة)

---

(١) ص: ٥٤.

تخيل سيميولوجية العرض، وسبل تنفيذ هذا المشهد أو ذاك؛ فعندما يقول الكاتب مثلا:

« ـ الرجل الأول: (محذرا) رفقا بالسيدة يا صاحب الببوش»[1]

فإن العبارة التي تلي كلمة «محذرا» لا توحي بالتحذير بالضرورة؛ لأنها إذا عُزلت عن السياق العام قد تحيل على الالتماس أو الطلب. لذا فإن المنطوق الصوتي؛ تنغيما ونبرا، لجملة الحوار، في تنفيذها على الركح، ينبغي أن تعكس دلالة هذا التعبير. عكس عندما يقول الكاتب على لسان الزوجة:

ـ الزوجة: (وقد أخذت تتنمر) حقدك باد في محياك الأعوج / الكلام موجه لبائع الحلزون/ ..حقد يتطاير شراره باستمرار من عيونك وعيون أمثالك..»[2]

فمضمون الحوار يترجم المشيرات المسرحية بقوة؛ فإن حذف الكاتب مثل هذه المشيرات فإن الممثلة المقتدرة ستنفذ المشهد متنمرة أو مستأسدة لأن مضمون الحوار، وظرفية الصراع توحي بذلك بطريقة مباشرة.

وهكذا تصبح بعض الإرشادات المسرحية تأكيدا أو إغناءً أو تنبيها للمشهد، أو للفعل، أو للحركة أو الإحساس، وتكون لبعض الألفاظ[3] ـ خاصة ـ وظيفة «تكثيف

---

(١) ص: ٢٢ (ثمة أمثلة أخرى تعزز هذا التصور النقدي؛ فعندما يقول الكاتب:

ـ الحكيم: (ساخرا) من تكايس على حماره حج عليه (فإن الحكمة الاجتماعية المذكورة لا تقال في مقال السخرية بالضرورة، ولكن الكاتب وظفها في مقام السخرية في سياقها التداولي داخل الحوار)

أما قول الكاتب:

ـ الحكيم (في وقار) ستظل معنا حتى يصرف الله البأس عن الرجل .. ثم ألست أخاه في الدين والملة؟ أولا يرعبك الدم وجحوظ العينين وعزرائيل الذي يمشي بيننا الآن متربصا في هذه الأثناء؟ ..» ص: ٩. فإن مضمون حوار الحكيم (وهو الحكيم والمقام جاد) ينبغي أن يقال في وقار وإن لم يشفعه الكاتب بالوصف (في وقار)

(٢) ص: ٢٢

(٣) من بين هذه الألفاظ يمكن أن أستشهد بـ: «في تأثر» (ص: ٢٣)، «في رعب» (ص: ٢١)، «منفعلة» (ص: ١٩)،. «متأملا» (ص: ٥٨) .. إلخ.

للدوال أو انزياح عنها»[1]، حيث تعفي الكاتب من تفاصيل وصف حركة الجسد، وما يرتبط بالانفعالات، لتختصر الكلام من جهة، وتعطي للممثل فسحة من الحرية لتشخيص المشهد لكن دون الخروج عن روح النص ورؤيا الكاتب الجمالية، لأن الممثل لا يصنع خطابا لغويا جديدا، ولكنه يقدمه بوعيه الخاص ليعطيه روحا أخرى؛ حسب كفاءته في التمثيل، وتمثله للمشاهد والحوارات، وقدرة المخرج والطاقم التقني على إضفاء دينامية أخرى على العرض؛ بتقنيات مسرحية متعددة ومتجددة بتجدد الأعمال، وظروف تقديمها، ذلك أن «التلفظ في الخطاب المسرحي لا يعود فقط إلى الوضعية المشهدية للشخصية المتكلمة، وإنما هو موجود كسمة للوعي المتلفظ داخل الخطاب نفسه، ويميل في بعض الأحيان إلى أن يحل محل الملفوظات التمثيلية لكي لا يكون لها كملفوظ محسوس سوى ذلك المتجسد في الكلام الذي يفتتح وينهي الخطاب»[2].

وهكذا تصبح بعض الإرشادات المسرحية عنصرا قويا في بلاغة النص الأدبي لأنها تسند التلفظ الإنجازي للنص على الركح، وتسند رحابة التخييل فيه لتلقي النص قراءة أدبية؛ لأن محمد أنقار لا يقدم في هذه المشيرات وصفا ينحو به منحى قصصيا أو روائيا[3]، وإنما يقدم وصفا لفعل مسرحي عن وعي أكاديمي عميق يفتح أمام الباحث

(١) استعرت هذا المفهوم من مقال باتريس بافيس «ملاحظات حول الخطاب المسرحي»، (ترجمة: خالد أمين) مجلة: علامات، العدد: ٣، السنة الأولى، ربيع ١٩٩٥، ص: ١٢٠. (النص المترجم مأخوذ من كتاب:

Patrice Pavis: Voix et Images de la scène

Vers une sémiologie de la réception ,Ed, P.U. L , 1985

(٢) م، نفسه: ص: ١٢٣.

(٣) المشير المسرحي المنسوب إلى الزوجة (في رعب) يمكن أن يترجم سرديا على الشكل التالي مثلا: «ارتعدت فرائص الزوجة، وتقطعت أنفاسها، وتعرق جسدها، حتى كاد أن يُغمى عليها من شدة الرعب وهي تتأمل حالة زوجها الذي يُحتضر.»

إمكانات نقدية غنية «لمساءلة الخطاب اللساني من خلال مكوناته من أجل وصف عدد من العمليات التي تنتج المعنى»[1] وفحص العلاقة القائمة بين القول المسرحي (أي الحوار على لسان الشخصيات) والفعل المسند إليها (عبر الإرشادات المسرحية) التي جاءت في هذا النص عنصرا قويا يغني فاعلية التخييل النصي ـ كما قلت سابقا ـ وبلاغته الموسعة للتأثير في القارئ بعدا فنيا يحقق للنص المسرحي كيانه الأدبي والجمالي؛ أليس «الإقرار بأهمية الأبعاد الإنسانية لعملية التلقي يقيد إلى درجة بعيدة إمكانيات تمثل الحدود البلاغية للنص الوحيد وتلمس مظاهره الفنية الدالة. فالقارئ المتفاعل مع النص يذعن بتفاوت للمكون الجمال المهيمن، بحيث تكون استجابته له أقوى من استجابته لمكونات وسمات أخرى متحققة في النص نفسه. فحد الهيمنة قيد بلاغي»[2].

ومما يغني الطاقة التعبيرية في المسرحية ـ كذلك ـ تنويع الكاتب في أشكال انصراف المتحاورين عن بؤرة الموضوع حتى داخل المشهد الواحد لبث رسائل وحكما حياتية وتعابير إيحائية، ورموزا، وكنايات، واستعارات؛ تصور تفكيرا سائدا، أو واقعا مريرا تكتوي به الطبقات الشعبية، وقد يتخذ هذا الانحراف عن الموضوع الأساس، أو الموضوع الجاد طابع سخرية ونقد لاذع، وكلام قاس أحيانا، لتتعدد رسائل هذه السخرية بتعدد أنماطها (كلام جارح، سخرية كوميدية، سخرية مهينة، تقريع الخصم، المزاح..)، مما يخلق لدى المتلقي (قارئ المسرحية ومتلقي العرض المسرحي والممثلون كذلك) ردود فعل مختلفة قد تكون ضحكا أو ألما، أو تعاطفا أو قهقهة أو ابتسامة أو عِبرة..؛ حسب شخصية المتلقي وثقافته ومزاجه وحالته النفسية ..إلخ.

---

(١) باتريس بافيس «ملاحظات حول الخطاب المسرحي»، (ترجمة: خالد أمين)، مرجع سابق، ص: ١١٨.

(٢) محمد مشبال، مرجع سابق، ص: ٢٦

يقول الحمال محاولا تبخيس خطورة الموقف الذي تعيشه الزوجة وهي تولول خوفا على حياة زوجها بعدما ابتلع الدبوس:

ـ الحمال: (وقد انصرف عن الضحية وحام حول قفة المرأة وراح يتطوع ليجمع محتوياتها ويرفعها بيده كأنه يكيل وزنها) على كل حال أنا وحماري رهن الإشارة لحمل أي شيء.. أي شيء.. ثقيل أم خفيف.. حي أم جريح.. حلال أم حرام»[1].

عندما نتأمل هذا الحوار، وحوارات أخرى للحمال، نلاحظه كيف يخرج موضوع الزوج الذي يُحتضر من «من مجال الرؤية»[2] ليستغرق في مواضيع أخرى عبر غض الطرف عن جوهر المشكل كأن مثل هذه الأحداث المؤلمة عادية، ومألوفة عنده. لنتأمل كيف يؤجج الحمال الموقف الإنساني، ويستخف بعواطف الزوجة والمحيطين بهما ليخوض في حوار مع بائع الحلزون، معتمدا «بلاغة التصوير» لتأجيج قلقه قائلا:

«.. إذا مات الرجل، لا قدر الله، وهو سيموت لا محالة إذا بقي هنا، فإنكَ ستتحمل المسؤولية وحدك.. ببوشك صغير في حجم القملة.. والدبوس في حجم السيف. والفلفل؛ من سيثبت أنه غير مغشوش؟ والزعتر؟ وهذه الطنجرة السوداء من أية مزبلة التقطتها؟ ثم لا تنس الإشاعة الرائجة التي تؤكد أنك تُعيد بيع الببوش المأكول..»[3]

يولد الكاتب حوارات جديدة من أخرى بطريقة انسيابية وسَلِسة، ويجعل من الأحداث سلسلة من المواقف الدرامية التي تتصارع فيها المواقف والأحاسيس والمصالح، تسندها، في ذلك، الإرشادات المسرحية التي لا تصف المظاهر الخارجية، أو توجه المخرج فقط، وإنما تنقل النص إلى مجال القراءة الأدبية لتضع القارئ في سياق العرض كما يتخيله الكاتب، خاصة عندما تحمل هذه الإرشادات معاني مبطنة يبقى أمر

---

(١) ص: ١١.

(٢) استعرت هذا المفهوم من كتاب (البلاغة والأدب)، ص: ٤٢.

(٣) ص: ١٣.

تفسيرها وتأويلها ـ كذلك ـ للقارئ اللبيب الذي يشترك والكاتب في بناء عوالم النص التخييلية، وما ينتج عنها من ردود فعل، وتفاعلات إنسانية ونقدية، خاصة وأن البعد الإنساني حاضر بقوة في النص المسرحي؛ حيث لا يُفوِّت الكاتبُ مشهدا دون أن يبث رسالته الإبداعية التي يدرك بها الواقع المحسوس، وكوامن النفس الإنسانية بحثا عن حقيقة الجوهر لا المظاهر السطحية في العلاقات الإنسانية، وخفايا الصراع فيها. لنتأمل ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ كشفه عن تمثلات بعض الطبقات الاجتماعية للموظف، وتعريته للمسكوت عنه في المواقف الظالمة التي توجِّه التصور الشعبي العام. يقول بائع الحلزون للزوجة، بعدما وجد نفسه في مأزق إنساني بسبب اختناق الزوج بالدبوس:

« ـ بائع الحلزون: (يستغل فرصة ولولة المرأة ويحاول مرة أخرى الفرار خفية فتحس به وتقبض على العجلة بيدين من حديد. ينفجر غاضبا) من سلَّطك عَلَيَّ ألمخلوقة في هذا النهار؟. من أغرى زوجك المحترم حتى يلتهم الببوش اِلْتهاما كأنه لم يذق طعاما في حياته؟ كان البرميل المنتون (يقصد الحمال) مُصيبا حينما عَيَّركم بالجوع والمزاحمة. الببوش والبصل والسردين للدراويش الذين تعَوَّدوا عيش القناعة والكفاف.. أما أنتم فجوعكم جوع حقيقي لن يستطيع طعام الدنيا أن يُشبعه فبالأحرى أن تُطفئَه هذه الدُّوَيْبات المسكينة العائمة في ماء الزعتر.. جوعكم يا أهل الموضة لا يعلم مقدارَه إلا الله.. فلماذا تأبَوْن إلاَّ أن تَدُسوا أنوفكم فيما بيننا؟ دعونا نقضي حوائجنا بالفرنكات والريالات وكدسوا أنتم الأوراق الزرقاء والخضراء في البنوك..»[1]

إن سمة السخرية، في المسرحية، تتخذ أشكالا متعددة من التقريع الاجتماعي الذي يألفه مستعملوه، حتى أصبحت جزءا من مزاج بعض الشخصيات وخطابها اليومي وعاداتها، رغم تذمر من لم يستأنس به من زوار السوق ومريديه وعابريه، لتعبر هذه السخرية عن تحولات المواقف الدرامية، وتعكس الصراعات الخفية لمستعمليها، كما

---

(١) ص: ٢١، ٢٣، ٢٢.

تعكس المسكوت عنه في نفسيات الشخصيات، وأمراضها، وعقدها، وتوتراتها الدفينة التي تتلفظ كلاما ساخرا وجارحا في لحظات الغضب العارم، أو الغمز الاجتماعي الذي تُفهم دلالات رموزه في إطار جماعة المنسبين لثقافته من جماعة السوق، وفئاته التي تمتح مواد السخرية من واقع ثقافي ونفسي خاص؛ يسيطر فيه المزاح على الجدية، وتذيبها في إيقاعاته المتناسلة لنصبح أمام مفارقة إنسانية ترقى فوق سلطة النوع الأدبي[1] لينتقد الكاتب السخرية الاجتماعية الحادة ومبدأها الأخلاقي الذي يُخرج الحوارات من دائرة الهزل المسرحي نوعا مسرحيا لا يؤذي ولا يجرح، رغم بعض علامات قبحه وتحطيمه للآخر وإيلامه، إلى دائرة التقريع الذي يؤذي الآخر، ويدنسه لنقض صورته وخطابه ـ كما نجد ذلك في منهج التدنيس أثناء الأداء التمثيلي عند أرسطو ـ انتصارا للأنا المتصارعة لدى بعض الفئات الاجتماعية التي صور صراعها حوارا قاسيا، لنقرأ من المسرحية النماذج الآتية:

ـ «كان البرميل المنتون مصيبا حينما عيركما بالجوع والمزاحمة» (ص: ٢١)،

ـ «حسابي طويل معك أيها البرميل..» (ص: ١٦)

ـ «حسابي طويل مع هذا المسمار وبوشه القذر» (ص: ١٦)

ـ «تُعيرني بالعقم أيها المسمار الصدئ وتعترض على قضاء الله؟ (ص: ١٥).

ـ «أما أنت وأولادك فتشبهون زريعة البق..» (ص: ١٥).

ويتساءل محمد أنقار ـ في سياق حديثه عن بلاغة الكوميديا والمبدأ الأخلاقي ـ قائلا: «لكن من أي منظور يحق لنا معاينة ذلك الألم: منظور المتفرج الذي يشاهد الكوميديا دون أن تُسبب له مشاهده الهزلية ألما، أم منظور مشاهدي القناع الكوميدي الذين يعاينونه ـ خارج المسرح أو داخله ـ فلا يسبب لهم ألما؟ إن زاوية النظر في

(١) انظر: محمد أنقار: بلاغة النص المسرحي، ص: ٧٥.

الحالتين معا تخص المتفرج، على حين نعتقد أنه من حقنا احتمال منظور آخر للألم يخص تفاعل الشخصيات الكوميدية فيما بينها..»[1]

ألا تتيح النزعة الكوميدية لبعض الحوارات (الحمال مع بائع الحلزون) للناقد إمكانات تحليل النص المسرحي بمكونات النص التراجيدي مادامت السخرية القاسية تؤلم[2].

ثمة سمة تعبيرية لافتة للنظر تتمثل في تعميق البعد الدرامي للنص عبر تطويع الفصحى لتنفتح على الدارجة التي تشحن فيها العبارة ببعد سيميائي اجتماعي تتبادل فيه الشخصيات الأفكار، وتتصارع وتتفاهم برموز وإشارات لغوية وبلاغية نفاذة في مقامها المحلي المغربي، مما يسم النص بخصوصية ثقافية مغربية تكون فيه الجملة الحوارية أبلغ تنغيما ودلالة في سياقها التداولي، لتستوعب سياقات تواصلية مألوفة، مما يغني البعد الفرجوي للنص المسرحي، ويكون تأثيره أقوى في متلقي العرض المغربي، خاصة وأن سمة الضرورة الاجتماعية الشعبية تفرض تدريج الفصحى بالطريقة التي استعملها الكاتب ـ في بعض المقاطع ـ ليُبقي على حرارة الجملة المعبرة عن الوضع النفسي والاجتماعي لمستعمليها في مقامات تواصلية متعددة، وقد تم ذلك بطرق متعددة منها:

*** الإيحاءات الصوتية للمفردات والجمل والعبارات للتعبير، مثلا، عن الاستغاثة والحسرة..**

ـ «..اعتقوا الروح ..اعتقوا الروح ..!!» (ص: ٧)

ـ «..أولادي الحبايب!!» (ص: ٢١).

---

(١) م، نفسه، ص: ٧٨

(٢) انظر، م نفسه، ص: ٧٣.

- «أرجلي العزيز ..أرجلي العزيز!!» (ص: ٢١.)

- «آرجلي! .. آرجلي!» (ص: ٧٠).

- «.. أعمر ..ألغالي ..» (ص: ٧٠).

*** الإيحاءات الدلالية والاجتماعية المعبرة عن الرفض والطرد والتقريع وإظهار الأسف والشفقة والإغراء والتهديد والإنكار..:**

- «..ابعد عني طاسة وجهك يا عدو الله..» (ص: ١٣)

- «.. حسابي طويل مع هذا المسمار..» (ص: ١٦)

- «.. من سلطك علي ألمخلوقة في هذا النهار؟ (ص: ٢١)

- «تعوَّد الزُّغبي كظم الحزن ..» (ص: ٢٢)

- «.. ألا تعرف الصبر؟» (ص: ٣١)

- «كن رجلا ..» (ص: ٤٤.)

- «أنا لا أعرفكما ..» (ص: ٥٥)

- «.. دعوا المسكين يشم هواء ربنا» (ص: ٧)

«.. هيا اقترب لأريك كيف نربي أمثالك ..هيا اقترب!!» (ص: ٦٩)

*** الإيحاءات الثقافية والأخلاقية المرتبط بالأمثال الشعبية والحكم والأقوال المأثورة:**

- «.. أتحسب أن دخول الحمام مثل الخروج منه؟ ..» (ص: ١١)

- «.. الدنيا ليست سيبة» (ص:١١)

- «جلد الخنزير لا يندبغ!!» (ص: ١٩)

ـ «.. الله خلق وفرق ..:» (ص: ٢٤)

ـ «من تكايس على حماره حج عليه» (ص: ١٢)

ـ «.. ثمة دوما السمكة الخنزة التي تنتن صندوق السمك كله..» (ص: ٣٥).

ـ «..وتجعلي من الحبة قبة ..» (ص: ٦١)

إذا كانت هناك ـ بصفة عامة ـ سمة للغة الدرامية في تمايزها مع اللغة العادية وهي أسبقية المكتوب على الملفوظ، والتأثير المسبق للنص الدرامي على مجموع مكونات العرض انطلاقا من الحوار، ومرورا بالفضاء، حتى الوصول إلى حركات وأداء النطق والموسيقى والغناء والسينوغرافيا..إلخ. فإن ثمة «تحتيم»[١] ـ في نص محمد أنقار المسرحي ـ يتجاوز الجانب اللفظي المرتبط بالنص الدرامي المقروء، وهو ما يرتبط بنقله من أدب المسرح إلى فن المسرح؛ عرضا يقدِّم أمام الجمهور تجربة جمالية، وفنا يخلق لحظته الفُرجوية القوية التي قد تدفع الممثل (أو المخرج الذي يوجهه) إلى تجنب الشروط التي يفرضها عليه النص الدرامي عبر تقديم مثل التعابير المذكورة سابقا (كـ«..اعتقوا الروح ..اعتقوا الروح..!!» وغيرها) على الركح بالدارجة المغربية لتكون حرارتها التداولية الاجتماعية، وبلاغتها الحجاجية أقوى لتراعي سياق إنتاجها المحلي المألوف؛ تنغيما، وتقطيعا للصوت، وحركات، وأفعالا مناسبة.. خاصة من قِبل ممثلين أكفاء، وإخراج احترافي يعطي للنص المسرحي حياة

---

(١) انظر: اللغات الدرامية (وظائفها وآليات اشتغالها): د. محمد أبو العلاء، ص: ٢١.

ويقول كذلك ـ نقلا عن الباحث بيير لارطوماس Pierre Larthomas في كتابه Langage Dramatique ـ في سياق حديثه عن خصوصيات الخطاب الدرامي: «فالعمل الدرامي هو قبل كل شيء كلام parole» ويؤشر ضمنيا على أولوية الملفوظ على الركحي ..كما يتبدى ذلك في اعتبار الباحث أن عناصر الإيقاع والنظم الصوتي للنص الدرامي من نبر ووقف وصمت وكذا الحركات الصوتية Gestes Vocaux هي التي تصنع النص الدرامي برمته» (ص: ١٨)

أخرى هي الألصق بكيانه الجمالي الذي يهب مشاهدَه وحواراته ومجازاته وقيمَه ولغتَه قوة أكبر جلالُ العرض، وتفاعل الجمهور العاديِّ، وتفاعل الناقد المتخصص الذي يعطي للعرض والنص المقروء حياة أخرى تُغني النوع الأدبي حوارا ودراسة ليصبح «التكوين الأسلوبي للصورة الأدبية»(١) لبعض الشواهد ـ التي استشهدتُ بها من النص المسرحي ـ مُعبرا بقوة عن الصورة المسرحية التي تترجم صراع الشخصيات وقيمها الإنسانية.

٥ ـ خاتمة واستنتاجات

النص اشتغال مسرحي على العواطف الإنسانية، وكشف عن مظاهر الحياة اليومية عند الطبقات الشعبية البسيطة، وتحليل لطبيعة الصراع بين الشخصيات في تقابلها وتصادمها وانسجامها وتنافرها(٢) من أجل فرض الذات، وربح رهان عاطفي أو اجتماعي أو قيمي..، أو تحصيل لقمة عيش في رحاب سوق شعبي بما يعُج به من تناقضات ومنافسات، وأقنعة اجتماعية، ومكابدات يومية لـ«تقشير الدرهم» من الصخر ولو على حساب منظومة القيم ومبادئ التعايش الإنساني السليم.

كما يمكن الوقوف في هذا النص على مستويات مختلفة من بلاغة الخطاب الشعبي في تصوير العلاقات الإنسانية، ومظاهر الصراع اليومي في معترك الحياة بين

---

(١) م، نفسه، ص: ٢٧.

(٢) «الشخصية هي التي تقوم بإنجاز الفعل الدرامي وتُنظم مجاله السردي، لذلك لا يتحقق وجودها إلا بتقابلها وتوافقها وتصادمها وانسجامها وتنافرها. وقد اهتم الباحث في هذا الصدد بالنموذج العاملي سواء من خلال منطلقات فلاديمير بروب أو كريماس أو من خلال ما جاء في معجم باتريس بافيس في دراسة البنية العاملية في الأبحاث السيميولوجية والدراماتولوجية التي قدمت رؤية جديدة للشخصية في النص المسرحي سواء في أدوارها أو وظائفها. (انظر: الخطاب المسرحي، مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجا)، الدكتورة نورة لغزاري، ط:١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٨. ص: ٢٢، ٢٣.

فئات اجتماعية تتخذ من السخرية ملاذها النفسي للتخفيف من أعباء الواقع في تواطؤ مشترك، بين مستعمليها، على بلاغة الغمز والرمز بخطاب التقريع، والنقد والسخرية، والمكر، والتحايل، وفرض الذات قصد تأجيج موقف، أو التعبير عن تمثلات اجتماعية لأفكار وأحاسيس عبر كنايات ثقافية(١) تخدم السياق العام للصراع داخل النص.

لقد تعددت طرق الكاتب في تصوير الأحاسيس الإنسانية، وجدل الأنا والآخر، والتعبير عن الانفعالات والوعي الشقي (أو المقلوب) كالاستلاب والتمزق، أو التناقضات التي تعيشها بعض الطبقات الاجتماعية البسيطة التي يتلبسها وعي ليس هو وعيها الطبقي المألوف، لتُؤمن ـ في العمق ـ بواقع آخر، وتعمل من أجل تحقيقه، مما يُلقي بها «في تناقضات لا نهائية تتأسس على عقدة الخطيئة والألم»(٢)، وتمثل ذلك في أحداث فجرت الصراع والألم عند بعض الشخصيات حتى أصبح هذا الوعي إيمانا يوميا تُحقق به شخصية ذاتها، وتفرض به كيانها وإن كان سببا في شقائها وتعبها وآلامها، وسقوطا بها في مهاوٍ لا تُحمد عقباها مادامت تستجيب لنداء الذات، وتشفي غليلها الخاص كأن الحروب الاجتماعية جزءا من مقومات وجودها اليومي كما نجد ذلك عند شخصية الحمال وبائع الحلزون.

أما عن الوعي الشقي فمن بين تمظهراته المتعة التي أبان عنها الموظف (نظيف اللباس) وزوجته الأنيقة في زيارة السوق الشعبي بالقرية، وأكل الببوش وسط الجموع رغم قذارة أواني طبخه، وازدحام الفضاء وتلوثه، وبؤس حالته، وسوء معاملة بعض مرتاديه.. والعودة مرة ثانية إليه، بعد شفاء الزوج، بحثا عن صاحب الببوش ليقبل الاعتذار رغم رفضه، ورغم ما تعرضا له (أي الزوج والزوجة) من متاعب جمة.

---

(١) من هذه النماذج يمكن أن أذكر مثلا:

ـ «فإنني مستعد لتبديل هذه الساعة» (ص: ٢٠)

(٢) المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، سعيد علوش، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٤. ص: ١٣٥.

ويتمثل النموذج الثاني في شخصية حمال السوق الذي يعيش بقناعين؛ قناع الحمال الباحث عن لقمة العيش والحياة البسيطة، وقناع الثروة والحياة المترفة التي كشف عنها حواره مع أحماذ (صاحب الدكان) الذي قال له:

ـ «.. تبات بين زوجتين في دارك العالية.. وتفر خلال وقْدِ الصيف إلى دارك الشاطئية .. ثم ترتدي في السوق أسمالك القذرة، وتُمعن في جمع المال الحرام والحلال.. وفي نهاية المطاف تقذف إلينا بخُطبك السَّمجة عن حب الطبيعة، والمُتع الصغيرة وسلخ جلود الناس بالحق والباطل..

ـ الحمال (مازحا) أتريد أن تفضحنا؟»[1]

أما النموذج الثالث فيتمثل في شخصية بائع الببوش الذي يعيش ظاهريا (في ملابس الدراويش) شظف العيش، لكن حقيقته مال وجاه وتجارة مربحة؛ يكدس أموالها «في تبن المتارب والحشايا ويخيط عليها..»

تتعدد وظائف النص الجمالية لبناء بلاغته الخاصة بالإرشادات المسرحية واللغة والحبكة والحوار والوصف، ومستويات الفضاء، ودلالات النص وأبعاده.. التي تجعل من النص المسرحي «واقعة إبداعية لها كيانها اللفظي المستقل عن العرض المسرحي الذي يحتاج إلى دراسة نقدية نوعية ـ شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة ـ تجعل من النص المسرحي إشكالا مخصوصا، وتكون الحاجة ماسة إلى مبادئ أو معايير أو حدود مستمدة من الطبيعة التكوينية للنص المدروس لتجاوز القراءة التلقائية التي تستحوذ على مضامين النص، وعوالمه الدلالية بغض النظر عن طرائق بنائه التي غايتها المتعة الإبداعية غير المبرَّرَة»[2].

---

(١) الببوش أو أكلة الحلزون، ص: ٦٣، ٦٤.

(٢) انظر: بلاغة النص المسرحي، ص: ١٩، ٢٠، بتصرف.

يعمل الكاتب على تعميق فاعلية تلقي النص عبر أسس جمالية متعددة؛ تتحد فيها الإرشادات المسرحية مع المتن لتضيء عوالمه، وتقدم مفاتيح قرائية أولية له دعما للصراع الدرامي ومستوياته المختلفة، وإظهارا لسمات الشخصيات الأخلاقية والنفسية والثقافية، فضلا عن تبطين هذه الإرشادات بانتقادات وأوصاف وأحكام تبث رسائل اجتماعية، وإنسانية لماحة وصفا مباشرا، وتلميحا بلاغيا يخدم السياق العام لرسائل الكاتب تأجيجا لموقف عاطفي، أو نقدا لسلوك مشين، أو إسقاطا لأقنعة اجتماعية ونفسية عن بعض الشخصيات المتصارعة. مما أغنى بلاغة النص التي تقاسمها بلاغة العبارة والمشهد والإشارة والحركة والصوت.. فضلا عن بلاغة الفصحى في مرجعياتها الدارجية المغربية التي طعم بها بعض حواراته تعميقا للبعد الحجاجي التداولي في سياقات تواصلية مختلفة؛ مكنت الكاتب من تمرير مواقفه بين تلابيب حوارات الشخصيات، وتفاعلاتها التي أغنت الحبكة المسرحية انطلاقا من مبدإ النمو المتصاعد لحبكات أخرى موازية من التصعيد، والقلق، والصراع، والتوتر والهدوء أحيانا ـ كما قلت في المتن ـ مما مكن الكاتب من الانتقال من الشخصية مكونا مسرحيا إلى سمات الشخصيات قيما أخلاقية تُصور جدل الذات الإنسانية في مختلف تقلباتها النفسية وأفكارها وطموحاتها المقنعة، وصراعاتها على لقمة العيش، أو ربح رهان عاطفي خاصة ما يرتبط بأحاسيس المرأة (الزوجة والممرضة) تجاه الرجل.

وهكذا تتعدد مستويات بلاغة هذا النص المسرحي في إدارة الحوارات وتصوير الانفعالات وبناء منظومة القيم، وتقديم الحكمة الاجتماعية بطريقة غير مباشرة على لسان الشخصيات المتصارعة، وبطريقة مباشرة على لسان الحكيم التي أسند إليها الكاتب دور المحافظ على القيم الإنسانية لرأب الصدع، وإصلاح ذات البين بَيْن الشخصيات عبر أشكال متعددة من الحجاج التي قد تعبر عن الخصائص السيكولوجية لشخصية الكاتب

كالإثارة الذهنية[1] التي تنحرف عن الاستعمال اللغوي العادي للشخصيات الأخرى (كالحمال وبائع الببوش وأحماذ) لتحقق توازنا قيميا في دائرة الصراع الدرامي في النص عبر تقديم النصائح، واستخلاص العبر والحِكم، وضرب المثل في أسلوب موضوعي وقالب لغوي غني ببعده الرمزي، والإيحائي، الذي يجعل متلقي الخطاب أشد التصاقا بمختلف رسائل النص المسرحي وغاياته الإنسانية خاصة وأنه ختم المتن المسرحي بحكمة دالة وشحت الغلاف الخارجي، كذلك، في قوله:

«الفائت لا يُستدرك يا عزيزي. اِعلم جيدا أن جُرح الافتراء يصعُب جبره. ولكن هل يلزمني أن أذكرك بأن الفهم لا يكون ضروريا في بعض الأحيان؟ أنت تعرف معنى الببوش، ومع ذلك أقبلتَ عليه بنهمٍ فكانت مصيبتك. وها أنت الآن تتأوه من جديد .. هل الببوش هو السبب أم لحم الذئب؟ لستُ أدري يا عزيزي ..لستُ أدري...»

وتبقى بلاغة رمزية «لحم الذئب» مفتوحة على أبواب التفسير والتأويل؛ هل تحيل على ظلم الافتراء الذي يقتل صاحبه؛ إشارة إلى براءة بائع الحلزون (هو الذئب في عُرف الزوجين) من اتهام الزوج له كبراءة الذئب من دم يوسف في القصة القرآنية؟ أم أن الذئب هو مطلق الأسباب التي نعلق عليها أخطاءنا، وسوء تقديرنا لعاقبة الأمور. أم تحيل على شخصية الحمال الذي أسقط الزوج أرضا، وسبب له متاعب صحية جديدة، أم تحيل على موت الإنسان بشروره، وارتباط بعض مصائبه بأكل الحرام مادام أكل لحم الذئب محرما في الإسلام، أم تُحيل على المقولة الفلسفية الشهيرة للفيلسوف

---

(١) يُستعمل هذا التعبير في إطار دراسة الأسلوبيات السيكولوجية كما نجد ذلك عند ليو سبيتزر الذي استنتج الخصائص السيكولوجية للكاتب من سمات أسلوبه عندما قدم افتراضا مفاده أن الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لا بد وأن يكون لها انحراف لغوي مرافق، عن الاستعمال العادي.

ـ انظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك أوستن وارين (ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب) ط: ٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٥، ص: ١٨٩.

الإنجليزي توماس هوبس في تصوير الصراع البشري «الإنسان ذئب لأخيه الإنسان».
أم أن هناك دلالات مجازية أخرى أعمق تحتاج للبحث عن صدفاتها مادام الكاتب ذكر «لحم الذئب» ولم يقل «الذئب».

المصادر والمراجع:

١ ـ الكتب:

المصدر:

* محمد أنقار، البيوش أو أُكلة الحلزون (نص مسرحي في ثلاثة فصول) ط:١، مطبعة إمبريما مادي، تطوان، ٢٠٠٩.

المراجع:

ـ محمد أنقار:

* بلاغة النص المسرحي، ط:١، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ١٩٩٦

ـ محمد مشبال:

* البلاغة والأدب، من صورة اللغة إلى صورة الخطاب، ط:١، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.
* البلاغة وأنواع الخطاب، (تحرير وإشراف: محمد مشبال) ط: ١، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧
* في بلاغة الحجاج: نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، ط:١، دار كنوز للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٧.

ـ رينيه ويليك أوستن وارين:

* نظرية الأدب، (ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب) ط: ٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٥.

- **سعيد علوش:**

* المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٤

- **محمد مفتاح:**

* التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، ط:١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦

- **محمد أبو العلاء:**

* اللغات الدرامية (وظائفها وآليات اشتغالها: (منشورات ألوان مغربية) ط: ١، طوب بريس، ٢٠٠٤.

- **مجيد حميد الجبوري:**

* البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا) ط: ١، منشورات ضفاف، بيروت، ٢٠١٣.

- **نورة لغزاري:**

* الخطاب المسرحي، مفاهيمه وآليات اشتغاله (عماد الدين خليل نموذجا) ط:١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٨.

٢ـ المجلات:

- مجلة: **علامات**، العدد: ٣، السنة: الأولى، ربيع ١٩٩٥

- مجلة: **الفكر العربي**، العدد: ٨٧، السنة: الثامنة عشرة (١)،١٩٩٧.

الفصل السادس

قصص الأطفال

السرد الطفلي
بين الفكر النقدي والإبداع الفني
محمد أنقّار أنموذجا

سعاد مسكين

الكبار هم الذين يضعون أدب الأطفال
لكن الصغار هم الذين يكتبون له الخلود
هيفاء شرايحة (أدب الأطفال ومكتباتهم، عمان، ١٩٧٨)

لا يمكننا أن نفصل السرد الطفلي عن مجمل الإبداع الأدبي لكونه ممارسة إنسانية تشمل قيما جمالية متعالية، تحترم المقومات الجنسية للكتابة سواء أكانت تخص عالم الكبار أم عالم الصغار. لهذا لا يمكننا أن نخص السرد العربي عموما بأنه كان موجَّها للكبار فقط لأن الطفل كانت تستهويه الحكايات العجيبة والأساطير الخرافية التي ترعرع عليها في كنف الجدات والأمهات. لهذا يطرح علينا موضوع الأدب الطفلي عموما والسرد الطفلي خاصة إشكالية التخصيص الفئوي للعملية الإبداعية: هل يمكننا أن نحدد أدبيات خاصة بالإبداع للطفل أم أن الطفل باعتباره القطب الرئيس في المعيار التفييئي هو من يحدد مقروءه العمري/ الطفولي؟

I. ماذا نعني بالسرد الطفلي؟

قبل أن نجيب عن هذا السؤال، لا بد من إشارة منهجية تتعلق باختيارنا للسرد

دون بقية الأشكال التعبيرية الموجَّهة للطفل (الشعر، المسرح، المقالة، الإعلام، السينما)، ويعود ذلك إلى الاعتبارات الآتية:

١. عدم تجاوز السرد الطفلي، في المرحلة الشفهية، حدود جدران المنازل فانحصر فيما تحكيه الأمهات أو الجدات أو الجواري من أحدوثات وخرافات وأساطير وحكايات، لم تخرج في غالبيتها عن تبسيط واقتباس محكيات السرد العربي، وانحصرت الغاية منها في التسلية فقط، دون معرفة بصنعة الخطاب الموجَّه للطفل، ودون دراية بأسسه وقواعده؛

٢. تناثر السرد الطفلي، في مرحلة التدوين، في بطون أمهات الكتب[١] دون أن يُفرد له النقاد أو المصنفون أجناسا خاصة به، أو يرسموا سمات بلاغية وأسلوبية تحدد معالمه؛ فظلت المرويات الموجهة للطفل تعيش على أنقاض خيال الكبار، وتتخذ من التراث الإنساني منبعا لمضامينها «وصارت حكايات الأطفال كالجدول الصغير ينساب من فيض النهر الكبير من قصص الكبار»[٢]

(١) نقصد بذلك:

ـ أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، نصائح الصغار والبوالغ الكبار، مؤسسة الإمام زيد بن علي، صنعاء، اليمن، (ب، ت)؛

ـ ابن ظفر المكي الصقلي، أنباء نجباء الأبناء، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (ب،ط)، ١٩٩٠.

ـ محمد بن محمود الأسروشني الحنفي، جامع أحكام الصغار، تحقيق أبي مصعب البدري، محمود عبد الرحمان عبد المنعم، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط.١، ١٩٩٤؛

ـ عبد الله ابن أبي الدنيا، كتاب العيال، تحقيق نجم عبد الرحمان خلف، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط.١، ١٩٩٠.

(٢) أحمد زلط، أدب الطفولة، أصوله ومفاهيمه، رؤى تراثية. الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: ٤، ١٩٩٧، (ص:٤٠).

٣. إقبال الطفل على السرد أكثر من باقي الأشكال التعبيرية الأخرى نظرا لما يتسم به من حبكات وخيالات تضمن الاتساق في المحكيات، تستثير مخيلة المتلقي الصغير وتستولي على خياله؛ ولعل هذا ما أكده نيكولاس تاكر (Nicholas Tacker) بقوله: «رغم أن الكتب غير القصصية قد تلقى نجاحا أحيانا لدى القراء الصغار، إلا أن سبعة وسبعين بالمائة منهم لا يزالون حسب دراسات المجلس الأعلى للمدارس، يفضلون القصص»[١]؛

٤. تطور وسائط السرد الطفلي بين الكِتاب المقروء والكِتاب المصوَّر والكِتاب الإلكتروني المسموع والمقروء والكِتاب المجسَّم بأجزاء متحركة وأصوات وموسيقى، مما يدعو إلى بحث مستفيض في تأثير تطور هذه الوسائط على المنتَج السردي الطفلي.

يدعونا الاهتمام بالسرد الطفلي إلى تحديد ماهيته عبر محاولة رسم حدوده البنيوية والفنية، رغم صعوبة تقصي حدود نظرية للسرد الموجَّه للطفل نظرا لقلة وجود متخصصين يهتمون بالطفل نفسيا واجتماعيا وتربويا، ويَخبَرون بأدبيات الإبداع الطفلي لغة وطباعة ورسما.

وبتتبعنا لبعض الدراسات والأبحاث التي اهتمت بأدب الطفل نجد تضاربا في تحديد السرد الطفلي فإذا عدنا إلى **الناقد عبد الفتاح أبو معال**، نجده يوزع أشكال أدب الطفل إلى قسمين: **الأدب المرئي**؛ ويشمل الكتب المصوَّرة، والمجلات والصحف. **والأدب المسموع**؛ يوزعه بين القصة والشعر، ويتفرع عن القصة: الرواية والأقصوصة والقصة القصيرة[٢]، ويحصر أنواع القصة من حيث المضامين في: حكايات الجن

(١) نيكولاس تاكر، الطفل والكتاب، دراسة أدبية ونفسه، ترجمة: مها حسن بحبوح، منشورات وزارة الثقافة سورية، دمشق، ط:١، ١٩٩٩. (ص:١٩).

(٢) عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق، الأردن، ط:٢، ١٩٨٨، (ص ص: ٣٧/ ٤٢).

والسحر، والأسطورة، والقصة على لسان الطير والحيوان، والقصة الشعبية، والقصة التاريخية، وقصص الطبيعة، وقصص الفكاهة، والقصص الدينية[1].

يتبين من خلال هذا التحديد أن الناقد لا يعي مدى ملاءمة التصنيفات التي يضعها للمرحلة العمرية التي ينتمي إليها الطفل ولنوع السرود التي يُقبل عليها، والدليل على ذلك إدراجه أصناف القصة في الأدب المسموع، ويعني هذا أن المرحلة العمرية التي يتحدث عنها لا تتجاوز مرحلتي الطفولة المبكرة والخيال الحر اللتين يُركز فيهما الطفل على عملية الإصغاء لأنه لا يتقن حينها الكتابة والقراءة، وبهذا يكون الناقد قد أغفل الأدب المقروء الذي يُقبل عليه الطفل في المراحل الأخرى التي سيأتي ذكرها في الدراسة بتفصيل، والتي قد تعتمد على المكتوب والمصوَّر معا، وبانفتاح أدب الطفل على المعلوميات نصبح أمام أدب مرئي ومقروء ومسموع.

كما أن الناقد أجمل جميع التصنيفات ضمن خانة **«القصة»**، في حين أن هناك ما يُدرَج ضمن القصة: القصص الديني والقصص التاريخي، وبعضها ضمن الحكاية بفروعها: الشعبية والخرافية والمرحة، وبعضها ضمن الأمثولة: القصة على لسان الطير والحيوان. ويبين هذا الالتباس التصنيفي معضلة نظرية الأجناس في النقد العربي، وعدم القدرة على تحديد الجنس الكلي الذي تندرج فيه كل هذه الأنواع السردية التي ذكرها الناقد، ويتمثل هذا الجنس الكلي في «**السرد الطفلي**».

ويقسم الناقد **أحمد نجيب** في كتابه «**أدب الأطفال، علم وفن**»[2] أشكال الكتابة الموجَّهة للطفل إلى سبعة أشكال، يوزعها على الشكل الآتي:

١ . القصص: يحدد الناقد القصص على أنها «تتفاوت في طولها وفق الاعتبارات الفنية والتربوية، وتختلف في أنواعها، فمن الفكاهية والخيالية وقصص الأساطير

---

(١) نفسه، (ص ص:٤٢/ ٧٥).

(٢) أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن. دار الفكر العربي، القاهرة، ط:١، ١٩٩١.

والخرافات... إلى التاريخية والجغرافية والعلمية وقصص المغامرات والأبطال وحياة المشاهير والعُظماء والعلماء والمخترعين... ومن قصص الحيوانات الناطقة، والقصص العالمية المبسطة... إلى غير هذا وذاك من أنواع القصص التي يزخر بها عالم الأطفال»[1]؛

٢. **المسرحيات**: قد تكون تعليمية أو أخلاقية أو تثقيفية أو قومية أو فكاهية ترفيهية؛

٣. **الشعر**: ويشمل الأغنية والنشيد والأوبريت والاستعراض الغنائي والمسرحية الشعرية؛

٤. **البرامج الإذاعية والتليفزيونية**؛

٥. **البرامج المسجلة على أسطوانات أو شرائط التسجيل**؛

٦. **المواد الصحفية**؛

٧. **الأفلام السينمائية**[2].

في حديث الناقد عن أشكال الكتابة الموجَّهة للطفل لا يميز بين الأجناس الأدبية والوسائط التي تُقدَّم عبرها هذه الأجناس، فالأجناس ـ حسب تصنيفه ـ لا تخرج عن أربعة أجناس أدبية: القصة، الشعر، المسرح، المقالة، في حين تتمثل الوسائط في: الصحيفة، والسينما، والإذاعة، والشرائط المسجلة.

كما أنه في تصنيف هذه الأجناس لا يميز بين الأنواع المندرجة تحتها والأنماط التي تحدد وظيفتها التعبيرية (التعليم، التثقيف، الترفيه...)، ولعل هذا ما يظهر في موضع آخر من الكتاب، حينما يعرض أنواع قصص الأطفال، ويجسدها في: «قصص الإيهام والخيال، قصص الحيوان، قصص الأساطير والخرافات، القصص الشعبية،

---

(١) نفسه، (ص:٢٧).

(٢) نفسه، (ص ص:٢٨/ ٢٩).

قصص الرأي والحيلة، قصص البطولات الوطنية والدينية، القصص التاريخية، قصص المغامرات، قصص البطل الخارق، القصص البوليسية ورجال الشرطة، القصص العلمية. وقصص المستقبل، القصص الواقعية، القصص الفكاهية...»[1].

ويصنف الناقد **محمد السيد حلاوة** قصص الأطفال إلى سبعة أنواع:

١. **قصص ألعاب الأصابع**: قصص صغيرة تقدم عادة للأطفال الذين تبلغ أعمارهم من سنتين إلى أربع سنوات، ويستخدم عند إلقائها اليد وأصابع اليد مع ترديد كلمات منغمة[2]؛

٢. **القصص الفكاهية**: وتتميز قصص الفكاهة بالقصر والبساطة، وقد تكون عقدتها في النهاية... وتستمد موضوعاتها من الحياة اليومية وفي أحيان أخرى تبتعد عن الواقع من خلال شخصيات شاذة أو أحداث غريبة لا يمكن لها أن تكون في الحياة الاعتيادية»[3]، ويصنفها الناقد إلى النكتة والنادرة؛

٣. **القصص الخيالية**: نوع من القصص يعزى إلى عصور سابقة، ويدور حول الحيوانات أو الطيور أو المخلوقات الغريبة أو عالم الجن أو السحر، ويندرج ضمن هذا الصنف، نوعان هما: الأساطير وقصص الخوارق[4]؛

٤. **القصص التاريخية**، نوع من القصص يعتمد على الأحداث والشخوص التاريخية والمواقع الحربية والغزوات، ويأتي هذا القصص ممزوجا بقصة حب تقع بين أبطاله[5]؛

---

(١) نفسه، (ص:٨٤).

(٢) محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي)، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، (د،ط)، ٢٠٠٠، (ص:٦٩).

(٣) نفسه، (ص:٧٢).

(٤) نفسه، (ص ص:٧٢/ ٧٧).

(٥) نفسه، (ص:٧٨).

٥. **القصص العلمية**: تتضمن هذه القصص بعض الحقائق والمعلومات عن الحيوان أو النبات وبعض المظاهر من الطبيعة والنواحي الجغرافية...وغيرها بصورة مبسطة وذلك بهدف إثارة الاهتمام العلمي للأطفال، بالإضافة إلى تزويدهم بالثقافة العلمية والدينية بطريقة شيقة[١]؛

٦. **القصص الدينية**: تشمل قصص القرآن وسير الأنبياء والرسل والخلفاء والأبطال الخالدين الذين دافعوا عن قضية الدين. ويهدف هذا النوع إلى بث تعاليم الدين، حيث يجد الطفل الموعظة الحسنة والمثل الأعلى»[٢]؛

٧. **قصص الحيوان**: يرى الناقد أن «الأطفال مولعون بقصص الحيوان لأنهم يتقمصون شخصياتها، ويقيمون صداقات معها، وتربطهم بها علاقات وجدانية لأنها أقرب إلى نفوسهم، ويميز بين ثلاثة أنواع:

١. القصص التي تقوم فيها الطيور والحيوانات بما يقوم به الأطفال والكبار من أعمال تفسر لهم جوانب من الحياة، بهدف أن يتعودوا على آداب السلوك التي تفيدهم في الحياة؛

٢. من القصص ما تقوم فيها الطيور والحيوانات بأعمالها الحقيقية في البيئة كقيام الكلب بالحراسة مثلا... والغاية منها إبراز فوائد الحيوانات ومنافعها للإنسان؛

٣. من القصص ما يأتي على لسان الحيوانات والطيور يكون ظاهره تسلية وباطنه الحكمة والنقد السياسي والاجتماعي، ومنه تقوم الحيوانات بدور الإنسان مبرزة بعض الطرق والأساليب لحل مشكلاته في الحياة بطريقة غير مباشرة، كما تعرض بعض الطرق لتجنب الأخطاء التي قد يقع فيها، وتجسد له كيفية إدراك الفضائل والحكم ليهتدي بها في حياته»[٣].

---

(١) نفسه، (ص:٨٣).

(٢) نفسه، (ص:٨٤).

(٣) نفسه، (ص ص:٨٨/ ٩٠).

يراعي الناقد **محمد السيد حلاوة** في تصنيفه هذا على معيارين أساسيين هما: المعيار الموضوعاتي الذي يرتكز على تصنيف القصص من حيث المحتوى الحكائي، والمعيار المقصدي الذي يتجسد في الغايات التي تهدف هذه القصص إلى تحققها لدى الطفل تربويا ونفسيا واجتماعيا ولغويا.

كما أن الناقد يدرج تجليات القصص بمختلف أنواعها ضمن مقولة كلية، تتمثل في: «**القصة**» وهي مقولة تبناها معظم دارسي أدب الطفل حتى أن بعض الدارسين صنف مقولة «**القصة**» إلى: الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة كما هو الشأن عند **أحمد نجيب**[(١)]، لتعني القصة لديهم محتوى الخطاب السردي أو السرد نفسه.

وعند قراءتنا لمقال الناقد **كفايت الله همداني** المعنون بـ: «**أدب الأطفال، دراسة فنية**»[(٢)]، نجده يحدد فنون أدب الأطفال في أربعة فنون: القصة، المسرحية، الأناشيد، المحفوظات، ويعرف القصة بكونها «هي أحد أنواع الأدب الراقي ولون أدبي ممتع»[(٣)]، ويميز فيها بين خمسة أنواع:

١) **القصص الواقعية**: هي التي تعبر عن البيئة التي يعيشها الطفل في سن مبكر؛

٢) **القصص الخيالية**: تلائم سن الطفولة المبكرة، وتمكن تطلع الطالب إلى ما وراء البيئة؛

٣) **قصص البطولة والمغامرة**: وهي تناسب نمو الطفل أثناء نموه العقلي لتقوي فيه غريزة المغامرة؛

---

(١) أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن، (ص:٨٤).

(٢) كفايت الله همداني، أدب الأطفال، دراسة فنية، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد:١٧، ٢٠١٠.

(٣) نفسه، (ص:١٥٦).

٤) **القصص الغرامية**: يجب التركيز فيها عند المراهقة على العفة وتعريف الطلبة بمخاطر الانزلاق في الأخطاء؛

٥) **المثل العليا والمشكلات الاجتماعية المهمة**، ويمكن استخدامها في القصص التي تثير القضايا العليا كانتصار الحق والفضيلة على الشر[1].

إذا كان الناقد محمد السيد حلاوة قد اعتمد على معياري الموضوعات والمقاصد في تصنيفه لأنواع القصص فإن الناقد كفايت الله همداني قد اعتمد على معيار الفئة العمرية التي تستقبل هذه القصص، وما تطلبه هذه الفئات من حاجيات نفسية واجتماعية وتربوية. وقد تباين تحديد الدارسين لهذه المراحل العمرية إذ قسمها الناقد **عبد الفتاح أبو معال** إلى خمسة مراحل، وقابل كل مرحلة بنوع أدبي معين، أبرزها على النحو الآتي:

١. **مرحلة الطفولة، (٣/ ٥سنوات)**: يكون الطفل فيها ملتصقا بأبويه ولا يعرف من محيطه سوى البيئة الضيقة المتمثلة في البيت وما يحيط به من حديقة أو شارع وما يشاهده فيها من حيوان ونبات ولا يتجاوز إحساس الطفل في هذه المرحلة سوى الشعور بالبيئة والمحيط، لذلك فإن أنسب أنواع الأدب إليه الحكايات والقصص الواقعية المعبرة عن هذه البيئة المحدودة، ويمكن تسمية هذه المرحلة **بمرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة**؛

٢. **مرحلة الطفولة، (٥/ ٨ سنوات)**: مرحلة يتطلع فيها الطفل إلى معرفة ما وراء الظواهر الواقعية، فيتخيل أن وراءها شيئا، ومن أجل ذلك يجنح بخياله إلى سماع قصص الغيلان والأقزام وقصص السندباد وما شابهها من الأدب الخيالي، ويمكن تسمية هذه المرحلة **بمرحلة الخيال الحر**؛

٣. **مرحلة الطفولة، (٨/ ١٢ سنوات)**: مرحلة تظهر لدى الأطفال غريزة حب

---

(١) نفسه، (ص: ص:١٥٧/ ١٥٨).

المقاتلة والسيطرة والغلبة، ولذلك فإن الأدب الملائم لهم، هو قصص البطولات والمغامرات، وتسمى هذه المرحلة **بمرحلة المغامرة والبطولة**؛

٤. **مرحلة المراهقة (١٣/ ١٩ سنوات)**: يبدأ الميل فيها إلى **القصص الغرامية**. وهنا يأتي واجب المربي في تقديم القصص الغرامية التي ترمي إلى غرض شريف حتى لا ينزلق الأطفال في قصص غرامية رخيصة؛

٥. **مرحلة المثل العليا (ما بعد سن التاسعة عشرة)**: فيها يشتد الميل إلى القصص التي تصور المثل العليا ومشكلات المجتمع، ويعنى الأطفال في هذه المرحلة بقراءة **القصص التي تعالج المشكلات الاجتماعية** علاجا ينتهي بانتصار الحق والفضيلة على الشر والرذيلة[١].

في حين صنف الناقد **سمر روحي فيصل** مراحل الطفولة بحسب الخيال، ووزعها بين ثلاث مراحل:

- Ø مرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة، (٣/ ٥ سنوات)؛
- Ø مرحلة الخيال المنطلق، (٦/ ٨ سنوات)؛
- Ø مرحلة البطولة، (٨/ ١٢ سنوات)[٢].

أما الناقد **هادي نعمان الهيتي** فيحدد المراحل في أربع هي:

- Ø مرحلة الواقعية والخيال المحدود بالبيئة، (٣/ ٥ سنوات)؛
- Ø مرحلة الخيال المنطلق، (٦/ ٨ سنوات)؛
- Ø مرحلة البطولة، (٨/ ١٢ سنوات)؛

---

(١) عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال، دراسة وتطبيق، (ص ص: ٢٢/ ٢٣).

(٢) سمر روحي فيصل، أدب الأطفال وثقافتهم، قراءة نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط:١، ١٩٩٨، (ص ص:١٥/ ١٧).

Ø مرحلة المثالية، (١٢/ ١٥ سنوات)[١].

ويذهب الناقد **محمد حسن بريغش** إلى تقسيم مراحل الطفل على ضوء القدرة على الكتابة والقراءة إلى أربع مراحل:

Ø **مرحلة ما قبل الكتابة، (٣/ ٦ سنوات) (الطفولة المبكرة)**:في هذه المرحلة يتمكن الطفل من سماع القصص، ويتعامل مع الأشياء المحيطة به في البيئة ويحاول أن يقلد من حوله في حركاتهم وأعمالهم؛

Ø **مرحلة الكتابة والقراءة المبكرة، (٦/ ٨ سنوات) (المدرسة الابتدائية)**:مرحلة الخروج عن الأسرة واكتشاف العالم وقيمه؛

Ø **مرحلة التمكن من القراءة والكتابة، (٨/ ١٢ سنوات) (المدرسة الابتدائية وبداية المتوسطة)**: تبدأ شخصية الطفل بالظهور والتميز ويميل إلى الاعتداد بالنفس والقوة والتفرد بالمواقف التي تميزه عن الآخرين واستخدام خبراته السابقة؛

Ø **المرحلة الرابعة، (١٢/ ١٨ سنوات) (مرحلة المراهقة)**:يمتلك الطفل القدرة على فهم اللغة واستخدامها بصورة أفضل، ويصبح أكثر قدرة على القراءة وتبدأ عواطفه في الظهور، وينشط خياله، ويزداد تعلقه بالمثل[٢].

يرجع تباين النقاد في تحديد مراحل الطفولةِ بين خمس وأربع وثلاث مراحل إلى عدم القدرة على رسم الحدود بين انتهاء مرحلة الطفولة وبداية مرحلة الفتوة نظرا لوجود امتدادات بين المراحل إذ لا يمكن الفصل بين مرحلة ومرحلة بشكل جذري. كما أن معيار التصنيف يختلف من ناقد إلى آخر، إذ البعض ركز على الفئة العمرية وقابل كل

(١) هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت. العدد ١٢٣، مارس ١٩٨٨، (ص ص:٨١/ ٨٤).

(٢) محمد حسن بريغش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:٢، ١٩٩٦، (ص ص: ١٦٠/ ١٦٦).

نوع أدبي بالفئة الملائمة، واعتمد البعض على معيار الخيال، وركز البعض الآخر على مدى القدرة على الكتابة والقراءة. لذلك تتراوح المعايير بين معيار النمو الإدراكي لدى الطفل، ومعيار الإبداعية، والمعيار التربوي التعليمي. لهذا تظل تحديدات النقد العربي لسمات الإبداع الموجه للطفل ـ فنيا وبنيويا ـ تدرس من خارج الأدب، ولا تعتمد على تأمل بناه الداخلية التي تسمح بمعرفة شروط قابلية استقبال هذا الإبداع الموجه من الكبار إلى الصغار، ومعرفة مدى القدرة الذهنية للمبدع الكبير على أن تتمثل حاجيات المتلقي الصغير نفسيا وفنيا وأدبيا.

ورغم تضارب النقاد في تحديد المقولة الكلية العامة التي تدرج ضمنها الإبداعات الموجهة للطفل إذ يدخلها البعض ضمن الأدب، والبعض الآخر ضمن الثقافة، والبعض الآخر ضمن الكتاب الموجه للطفل، فإننا نقترح مفهوم «**الكتابة الطفلية**» باعتباره مفهوما يجعلنا نعيد النظر في تسمية «**أدب الطفل**»، ويرجع ذلك إلى الاعتبارات الآتية:

١ ـ **الاعتبار الأول**: الأدب معطى إنساني يتجاوز الحدود الجنسية والجغرافية، وغير ملزم بالانتماء إلى فئة اجتماعية أو عمرية، وإنما وجب النظر إليه على أنه منتَج إنساني يحمل قيما جمالية وتعبيرية عامة؛

٢ـ **الاعتبار الثاني**: إذا سلمنا بالمصطلح الشائع «**أدب الأطفال**» فإن سمة «**الطفولة**» لا تهم الفئة المستهدفة فقط ـ الأطفال ـ وإنما يُقصد بها أن الطفل هو الذات والموضوع ـ في الآن نفسه ـ داخل فعل الكتابة: هو الكاتب، وهو موضوع الكتابة، وضمنيا هو الفئة المستهدفة. في حين أن واقع الحال يبين أن مصدر منتج «**أدب الأطفال**» هو كاتب كبير، يحاول تمثل حالات الطفل النفسية والفيزيولوجية والاجتماعية عبر اللغة والخيال؛

٣ ـ **الاعتبار الثالث**: يشكل نتيجة للاعتبارين السابقين. فالأدب مقولة كلية عامة تتضمن أجناسا فرعية تضم ثلاثة أجناس: الشعر/ السرد/ العرض، ويحتوي كل جنس على أنواع أدبية تختلف أنماط خطاباتها، وتتنوع أشكال تعبيراتها انطلاقا من فعل

الكتابة والخصائص الفنية التي تفرضها. وعليه، لنا أن نتحدث في هذه الحالة عن نمط من أنماط الكتابة، له خصيصاته الفنية وقنواته التعبيرية، ونقصد بذلك: الكتابة الشعرية الطفلية/ والكتابة السردية الطفلية/ والكتابة العرْضية الطفلية على اعتبار أن الكتابة أسلوب متغير بتغير صيغ الخطاب ومقاصد الدلالة في كل تجل من تجليات الكتابة.

نستشف من خلال هذا التصور أن الكتابة الطفلية نمط من أنماط تجليات الخطاب الشعري أو السردي أو العرضي، وتندرج ضمن مقولة كلية عامة وثابتة هي «الأدب».

II. السرد الطفلي ونظرية الأجناس الأدبية:

سبق وأن حددنا الكتابة الطفلية ضمن نظرية الأجناس الأدبية، واعتبرناها نمطا خطابيا يندرج ضمن مقولة كلية عامة هي «الأدب»، ومادامت كذلك، فهي تتلون بتلوينات الأشكال التعبيرية التي تندرج ضمن كل جنس أدبي، ولنا أن نصنفها على النحو الآتي:

١ ـ **الشعر الطفلي**: يتضمن الأمهودات، أغاني المناسبات، والأناشيد، والأراجيز الشعرية، المنظومات الشعرية، المحفوظات التعليمية...؛

٢ ـ **السرد الطفلي**: تندرج ضمنه الحكايات الجادة، الحكايات المرحة، الحكايات العجائبية، الأمثولة، الرحلات، الأحاجي، الأمثال، النوادر، الألغاز، السير، الروايات، القصص...؛

٣ ـ **العرض الطفلي**: يشمل المسرح الشعري، خيال الظل، مسرح العرائس، المسرح التعليمي، المسرح الإذاعي، الرسوم المتحركة، الأفلام السينمائية، المقال الصحفي...

يدعونا تصنيف الكتابة الطفلية إلى أنواع وأنماط خطابية إلى التمييز بين صنفين من الكتابة، حتى لا نغفل تجليات أخرى من الأعمال الإبداعية التي توجه للطفل، ونقصد بذلك:

١ . **الكتابة الطفلية العامة**: تشمل الكتب التاريخية والجغرافية والمصنفات العلمية والكتب الإعلامية والمدرسية ودوائر المعارف؛

٢. **الكتابة الطفلية الخاصة**: نحصرها في أنواع الكتابة الثلاثة: الشعر الطفلي والسرد الطفلي والعرض الطفلي، بمختلف أنماطها وتجلياتها.

لقد تنوعت وسائط الأنواع الخطابية التي تتعلق بالكتابة الطفلية الخاصة، واختلفت باختلاف المراحل التي مرت بها، إذ تميزت في **المرحلة الشفهية** بحضور وسيطين: حكي الراوي الشعبي أو ما نقل على لسان الجدات، وتميزت **مرحلة التدوين** / الطباعة باستثمارها لرافدين أساسيين هما: تلخيصات وتبسيطات نصوص من المتن التراثي العربي، وترجمة بعض النصوص الغربية أو بعض المتون من التراث الإنساني العالمي، ونسجل في هذا الصدد بعض الانزلاقات التي وقعت فيها الترجمة، إذ ظلت تحتفظ بالمرجعيات الفكرية والثقافية الخاصة بالمجتمعات الغربية، ولم تراع النسق الثقافي الذي نقلت إليه، وخصوصية التربة العربية التي استقبلتها، وفي **المرحلة الإلكترونية** غدا الوسيطان: الحاسوب والشبكة العنكبوتية شكلاً من أشكال التعبير والتواصل الجديد بالنسبة لطفل هذا اليوم، ولم يعد يكتفي بما يقدمه له فضاؤه الأسري أو فضاؤه المدرسي أو فضاؤه الثقافي من كتب ومجلات وقصص وروايات، والتي قد لا تخلو من متعة جمة، ولكنها كانت وسائط تُفرض عليه من طرف الآخر (الأسرة أو المؤسسة)، أو يختارها بتوجيه من الآخر(الكبير). ومع الوسيط الإلكتروني صار الطفل هو الكبير، إذ كمْ من الأسر العربية لا يتقن كبارها التعامل مع الحاسوب فيحل الطفل / الكبير بعض مشاكلها التقنية، إن الحاسوب والرقميات عموما صارت الصديق الحميم لطفل هذا الزمان، تأخذه عوالمها إلى اللامحدود وإلى اللامتناهي، ويرجع ذلك إلى الوسائط المتعددة التي يقدمها الحاسوب، وتتجاوز في الاتصال والتواصل اللغة المكتوبة إلى وسائط أخرى: الصوت، الصورة، الألوان، الحركة...

III. السرد القصصي، تجربة محمد أنقّار أنموذجا:

لقد ألفنا الكاتب محمد أنقّار ناقدا أكاديميا ومبدعا للقصة القصيرة[1]، ورغم إصداره لكتاب نقدي حول أدب الطفل في المغرب[2] لم يُعرف كاتبا للسرد الطفلي، إذ ظلت أعماله الثلاثة: الهاتف له ذراعان[3]، حلم الأرجوحة[4]، الكتكت الرومي[5] أعمالا يتيمة ـ طبعت في فترة زمنية موحدة ٢٠٠٦ ـ تعكس رغبة الكاتب في خوض

---

(١) كتب محمد أنقار في النقد والسرد:

ـ بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ١٩٩٤؛

ـ زمن عبد الحليم، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافية لكلية الآداب تطوان ١٩٩٤؛

ـ بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ١٩٩٦؛

ـ صورة عطيل، منشورات نادي الكتاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ١٩٩٩؛

ـ التركي، الرجل الذي طار بالدراجة (صورة حياة)، مطابع الشويخ بتطوان، ٢٠٠٠؛

ـ مؤنس العليل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣؛

ـ المصري، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٣؛

ـ الأخرس، مكتبة أم سلمى، تطوان، ٢٠٠٥؛

ـ ظمأ الروح أو بلاغة السيمات في رواية نقطة النور لبهاء طاهر، منشورات مرايا، طنجة، ٢٠٠٧؛

ـ البيوش أو أكلة الحلزون، مطبعة أمبريما مادري، تطوان، ٢٠٠٩؛

ـ البحث عن فريد الأطرش، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٢؛

ـ شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٢؛

ـ يا مسافر وحدك، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٤؛

ـ باريو مالقة، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٥؛

(٢) محمد أنقار، قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط:١، ١٩٩٨.

(٣) محمد أنقار، الهاتف له ذراعان، منشورات صوت الطفل، سلسلة الحمامة البيضاء، (د، ط)، ٢٠٠٦.

(٤) محمد أنقار، حلم الأرجوحة، منشورات صوت الطفل، سلسلة الحمامة البيضاء، تطوان، (د، ط)، ٢٠٠٦.

(٥) محمد أنقار، الكتكت الرومي، منشورات صوت الطفل، سلسلة الحمامة البيضاء، تطوان، (د، ط)، ٢٠٠٦.

تجربة الكتابة للطفل ضمن منشورات صوت الطفل. وقد وسمناها بتجربة لا بمشروع لكونها لم تستمر إبداعا مخصصا للطفل من لدن محمد أنقار، إلا أن هذا لا يمنع من الوقوف على هذه التجربة لمعرفة ملامح تشكلها، وتجلي خصائصها.

١) السرد القصصي الطفلي عند محمد أنقّار:

يشكل السرد القصصي أقرب الأشكال التعبيرية إلى نفس الطفل، بما يتوفر عليه من أحداث مثيرة، ومغامرات أبطال تشد أنظاره ومسامعه، فيقبل عليه، ويستمتع به. وعلى هذا الأساس يرى علماء النفس «أن الاستمتاع بالقصة يبدأ عند الطفل منذ أن يتمكن من فهم ما يحيط به من حوادث وما يذكر أمامه من أخبار، وذلك في أواخر السنة الثالثة من عمره. فهو رغم صغر سنه، ينصت للقصة التي تناسبه ويشغف بها ويتطلب المزيد منها، ونحن نعرف أن للقصة مغزى وأسلوبا وخيالا ولغة، وأن للكل من هذه العوامل أثرا في تكوين الطفل، ومن هنا نشأت ضرورة الاستفادة من القصة في البيت والمدرسة، وضرورة اختيار الصالح منها ومعرفة كيفية عرضه على الطفل»[١]. فكيف يعرض الكاتب **محمد أنقّار** سرده القصصي الموجَّه للطفل؟

١ , ١ . القضايا الطفولية ومكونات القيم:

لا يمكننا أن ننظر إلى السرد القصصي الطفلي بمعزل عن علاقته بالأدب باعتباره تضفيرا للواقعي بالتخييلي، على أن هذا التضفير مشروط في السرد القصصي بشرط يجعل هذا التجلي مجال استعارة كبرى «توائم إدراك الطفل (خياله ووعيه) ولغته (وسيلته للخيال والوعي)، والمعول في ذلك هو أن الاستعارة بديل لواقع، تصير معه إلى واقع جديد ميسور لعين الطفل وإحساسه ونموه المعرفي والنفسي والاتصالي»[٢]. وعليه،

(١) عبد الرزاق جعفر، في أدب الأطفال، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، (ص ص:٤٣/ ٤٤).

(٢) عبد الله أبو هيف، التنمية الثقافية للطفل العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، (ص:٧).

تمثل أعمال الكاتب قيد الدراسة تجليا للسرد القصصي الطفلي الذي وُجّه لفئة عمرية (من ٨ إلى ١٢ سنة)، مما يدل على وعيه التام بالمرحلة العمرية التي يخص بها إبداعه، وهي مرحلة البطولة[١] أو الطفولة المتأخرة[٢] أو الواقعية الثانية[٣] حيث يزداد معدل النمو الجسمي للطفل، وتصبح لديه الرغبة في الاستقلال والشعور بالمسؤولية والذاتية، ويحتاج حينها إلى «قصص تزوده بالفهم السليم للعلاقات الأسرية ومتغيراتها والفهم الصحيح لمتغيرات جسمه وعقله ومرحلته، وقصص تساعده على اختيار رفقائه، وتغرس فيه الأسس الصحيحة للاعتماد على النفس وإثبات الذات، كي يتهيأ لأخذ دوره في الحياة»[٤]. وأمام أهمية المرحلة، وما تطلبه من احتياجات، حرص المبدع **محمد أنقار** على أن يتوفر في مادته القصصية الشرطان الآتيان: القضايا الطفولية، ومكونات القيم.

١. القضايا الطفولية:

اهتم المبدع **محمد أنقار** بالقضايا القريبة من محيط الطفل التي تلامس وجدانه الفردي، وتماثل الأفق الاجتماعي المشترك للفئة العمرية التي يمثلها، لهذا ركز في مضامين وموضوعات قصصه على:

Ø **الطفل الكبير**:لقد عمد المبدع **محمد أنقّار** في عمله القصصي «**الكتكت الرومي**» إلى إبراز القدرات الذهنية لدى الطفل في تكيفه مع محيطه، والملكات التواصلية التي يمتلكها في اكتشاف أشياء العوالم التي يقتحمها، ذلك ما تؤكده علاقة الطفل بالكتكت إذ بدأ الأمر بهوايته تربية الدواجن والطيور، ورغبته الشديدة في أن

---

(١) يوسف حسن نوفل، القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، (ص:٢٥).

(٢) يحيى خاطر، قصة الطفل، كامل كيلاني نموذجا، نشأة المعرفة، الإسكندرية، ط:١، ٢٠٠١، (ص:٣٥).

(٣) العربي بنجلون، ثقافة الطفل، قيم فنية... ومبادئ إنسانية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط:١، ٢٠١٦، (ص:١٢).

(٤) يحيى خاطر، قصة الطفل كامل الكيلاني نموذجا، نشأة المعرفة، الإسكندرية، ط:١، ٢٠٠١، (ص:٣٥).

يكون لديه كتكت رومي ينشئ منه صنفا جديدا من الدواجن، فاستجاب الأب لرغبة ابنه وأتاه بكتكت رومي جميل، وضعه مع باقي الدواجن في الخم. من هنا تبدأ رحلة الطفل الكبير في تحمل مسؤولية هذا الكتكت كي يستطيع الانسجام مع باقي الدواجن. وتظهر هذه المسؤولية في مستويات متعددة:

١. **الملاحظة:** لم يكتف الطفل بتحقق رغبته في الحصول على كتكت رومي بل تجاوز الأمر ذلك إلى الرغبة في تربيته على التكيف مع باقي الدواجن. الأمر الذي دفعه إلى تتبع حركاته وسكناته، واكتشافه عزلة الكتكت وانكماشه في الخم، وهذا ما أكده السارد بقوله: «بعد فترة قصيرة لاحظ سعيد حركة غير عادية بين الدجاج، ورأى الكتكت ينتحي ركنا قصيّا من الخمّ وينكمش على ذاته»[١]؛

٢. **الاكتشاف:** بعد ملاحظة الطفل عزلة الكتكت، عمد إلى خطة لمعرفة سبب هذه الحالة النفسية التي يتخبط فيها الكتكت، وفي هذا المستوى يبدأ الحس التجريبي لديه إذ: «جرّب سعيد أن يختفي عن أنظار الدجاج، ويراقب المشهد من ثقب في جدار الخم»[٢] ومن ثمة، يتبين لسعيد اضطهاد الديك للكتكت واعتراض طريقه، ونقر الدجاجتين له، ومحاصرته في ركن الخم؛

٣. **التفاعل العاطفي:** أحس سعيد بمعاناة الكتكت داخل الخم «فتدخل بسرعة وصد الدجاجتين، وأمسك الكتكت بحنان، وربّت على ظهره، وواساه بكلمات رحيمة»[٣]. يكشف هذا الفعل عن تقاسم سعيد مع الكتكت معاناته، وتحمله مسؤولية سِلمه وأمانه بدرء كل سوء عنه، والدفاع الكلي عنه؛

٤. **البحث عن الحلول:** لم يكتف الطفل سعيد بالتفاعل العاطفي مع الكتكت بل

---

(١) محمد أنقار، كتكت رومي، منشورات صوت الطفل تطوان، ٢٠٠٦، (ص:١).

(٢) نفسه، (ص:٣).

(٣) نفسه، (ص:٣).

سيعمد إلى تشغيل قدراته الذكائية للبحث عن حلول لضمان أمنه، ولهذه الغاية سيجهز قفصا صغيرا بأغصان القصب ليعيش فيه، وزوده بالماء وفتات الخبز. إلا أن الكتكت ظل على حاله مما أصاب سعيدا بالحيرة والاستغراب لجهله سبب مكوثه على هذه الحالة؛

٥. **السؤال والمعرفة**: أمام هذا الوضع المأساوي لم يجد الطفل سعيدا بدا من أن يستفسر أباه ليعرف كيفية معالجة هذا المشكل الذي يتجاوز التجربة الفردية إلى فتح امتدادات مع الأسرة للمشاركة الوجدانية والاجتماعية في تدبير الأزمة، لذلك سيعمد الأب إلى توجيه ابنه بما يجب أن يتحلى به من صفات أخلاقية لكي ينجح في مسعاه، ويدبر له معرفيا وبالخبرة كيفية معالجة الوضعية المشكل، وهذا ما أكده الأب قائلا: «إن هذا النوع من الدواجن يحتاج يا ولدي إلى مأكل خاص، وعناية فائقة. إنه صنف ذو بنية هشة، وعضلات رقيقة، وعظام رخوة، وإنه ليس من المستحيل أن يألف العيش مع الدجاج البلدي، ولكن ذلك يستلزم تضحيات كبيرة، وجهدا مضاعفا، وصبرا عظيما. لهذا لك أن تختار يا سعيد بين عزل الكتكت في قفصه الفردي، وإطعامه علفا خاصا، والعناية به حسبما يربى الدجاج الرومي، وبين وضعه في الخم المشترك، على أساس أن تعلمه تدريجيا ألفة الدجاج البلدي ومعيشته، وتسهر كثيرا على حراسته»[1]؛

٦. **الإصرار**: لقد تحققت القدرة المعرفية لدى سعيد، إذ تعرف على سبب المشكل وكيفية حله، لكن تبقى طريقة نفاذ المعرفة وتحققها أمام قلة حيلة الأب في ضمان علف خاص بالكتكت، جاء على لسان الأب: «إنه يباع في المدينة (العلف)، ولكن وضعيتنا المادية لا تسمح بشرائه يوميا.»[2]. يؤدي الوضع المادي بالطفل إلى انتهاج وسيلتين للحصول على علف الكتكت: تتجلى الوسيلة الأولى؛ في استعطاف

(١) نفسه، (ص:٥).

(٢) نفسه، (ص:٦).

الأب لمساعدته على الحصول على العلف ريثما يتدبر الأمر. وتتجلى الوسيلة الثانية؛ في الأمل إذ لم ييأس سعيد في بقاء الطائر على قيد الحياة؛

٧. **نفاذ المعرفة**: ونقصد بذلك تحقق التجربة ونجاحها إذ تمكن سعيد من الحصول على العلف بعدما استعاره والده من أحد سكان القرية، وصار يرعى الكتكت بعناية مخصصا له جل وقته حتى تحسنت صحته، واستطاع العيش في الخم رفقة باقي الدواجن، وألف رويدا رويدا مأكل الدجاج البلدي وانقطع عن أكل العلف الخاص والمبيت بمفرده، واستطاع بذلك سعيد أن يحقق حلمه الذي يتجلى في خلق صنف جديد من الدواجن، وكان له ذلك لأن الكتكت «كبر حجمه، وازداد نشاطه، ولم يعد يختلف سلوكه عن سلوك الدجاج البلدي على الرغم من لونه الأبيض الناصع»[١]

٨. **نشر المعرفة**: لقد تمكن سعيد من تحقيق حلمه، واستطاع أن يكيف الكتكت الرومي مع باقي الدواجن والطيور البلدية، ولم يجد أمام هذا النجاح سوى مشاركة التجربة مع أصدقائه إذ في خضم لعبه معهم» لم ينس أن يحكي لهم بافتخار تجربته مع الكتكت الرومي»[٢].

عبر هذه المستويات في تحمل المسؤولية (الملاحظة، الاكتشاف، التفاعل العاطفي، البحث عن الحلول، السؤال والمعرفة، الإصرار، نفاذ المعرفة، نشر المعرفة) يتبين أننا أمام طفل كبير، يستطيع أن يفكر، ويحس، ويعبر، ويجرب، وينتج، ويبدع. كلها ممارسات تؤكد أن منح الثقة للطفل هي سبب نجاحه في تواصله مع محيطه، وأن ترك مجال للحرية له بأن يحقق ذاته في استقلال عن الآخرين سيكون أكثر إنتاجية ويبتعد عن الاتكالية والكسل.

---

(١) نفسه، (ص:٩).

(٢) نفسه، (ص:٩).

Ø **الرسم بديلا نفسيا**: في قصة «**الهاتف له ذراعان**» يتطرق المبدع **محمد أنقار** إلى قضية أخرى، تتعلق بتخيل الأطفال لبعض الظواهر التي تُسبب لهم الخوف، كما هو الشأن بالنسبة للطفلة سعاد التي كانت تتصفح مجلة «المزمار» المصورة وشاهدت رسما كاريكاتوريا لهاتف بذراعين، فشكل هذا الرسم مثيرا نفسيا لتوالد الاستفسارات لدى الطفلة، ومحفزا سرديا على توالي المشاهد الحوارية بين الأب والطفلة في محاولة إقناعها بأن الرسم ليس حقيقة وإنما إبداع أنجزه فنان «إنه ليس هاتفا حقيقيا، بل رسم أنجزه فنان كما تنجزين أنت رسومك»[١]. غير أن مخيلة الطفلة لم تقف عند شكل الهاتف المرئي بل اخترقته إلى تخيل الهاتف بأسنان «وهل للهاتف أسنان يمكنه أن يعضني بها؟»[٢].

شكّل تخوف الطفلة سعاد من العض من قبل الهاتف هاجسا لدى الأب في محاولة معالجة هذا الوضع النفسي الذي تتخبط فيه ابنته، فلم يكن أمامه سوى ثلاث طرق للمعالجة:

ـ **المعالجة بالكلام**: عبر محاولة إقناع الطفلة بأن الهاتف مجرد رسم بأقلام، ورد على لسان الأب: «إنه هاتف مرسوم بالأقلام الملونة على صفحة مسطحة، لذا فلا فم له ولا أسنان ليعضك»[٣]؛

ـ **المعالجة بالمماثلة**: وذلك بتأكيد أن هذا الرسم هو تخيل من طرف الرسام، وهو شبيه برسم الطفلة سعاد وهي تتخيل السمكة بقدمين، والشمس والقمر يبتسمان: «إن الرجل الذي رسم هذا الهاتف وتخيل له يدين وذراعين، كان يستطيع أن يرسم الجهاز نفسه ويضع له أسنانا وعينين وقدمين أيضا. ألم ترسمي يا سعاد، ذات يوم

---

(١) محمد أنقار: هاتف له ذراعان، منشورات صوت الطفل، تطوان، ٢٠٠٦، (ص:١).

(٢) نفسه، (ص:٣).

(٣) نفسه، (ص:٣).

سمكة بقدمين، مع العلم أن سمك البحر لا أقدام له؟ ألا ترسمين دائما الشمس والقمر وهما ينظران ويبتسمان، بينما شمس السماء، وكذلك قمرها، لا عين ولا فم لهما»[١]؛

ـ **المعالجة بالرسم**: من خلال ترك الطفلة تعيش التجربة، وتتحقق من مدى مطابقة الرسم للواقع أو مخالفته عبر طلب الأب منها أن ترسم بنفسها هاتفا بيدين وذراعين وفم وأسنان، وتبينها من أن لا خوف من الهاتف لأنه مجرد رسم تخييلي وليس حقيقة بقولها بفرح شديد: «أنا لست خائفة يا أبي من الهاتف الذي له ذراعان... لست خائفة»[٢].

هكذا تمثل قصة «**الهاتف له ذراعان**» لونا من المعرفة الواعية التي تصل الطفل بحياته الداخلية، وتهيء له فرصة واضحة المعالم للتعرف الذاتي عما يمكن أن يهدد مشاعره ويزعزع استقراره النفسي لمجرد تحول تصوره حول ما يراه. لأن ما قد يبدو للكبار تخييلا قد يبدو للطفل حقيقة، والعكس صحيح أيضا.

Ø **انكسار الحلم الطفولي**: في قصة «**حلم الأرجوحة**»[٣] يحتفي المبدع **محمد أنقّار** بانكسار الحلم الطفولي نتيجة عدم توفر أطفال الحي على فضاء للعب، وعدم ممارسة سعاد الطفلة لعبة الأرجوحة. الشيء الذي دفعها إلى التفكير في السفر مع سمية ابنة أخيها عليّ إلى بروكسيل، نظرا لما وصفته لها من فضاءات جمة، تنعم بها هي وأطفال الحي، جاء على لسان سمية قائلة: «إن حديقة الحي الذي نسكنه بها ست أرجوحات، أربع منزلقات ودوّارتان، وسلالم حديدية، وملعب لكرة القدم، وآخر لكرة السلة، وساحة للنط والجري»[٤]. لم يُخلِّف عدم تحقق رغبة الطفلة سعاد في

---

(١) نفسه، (ص:٤).

(٢) نفسه، (ص:٨).

(٣) محمد أنقار، حلم الأرجوحة، منشورات صوت الطفل، تطوان، ٢٠٠٦.

(٤) نفسه، (ص:٢).

الأرجوحة اضمحلالا نفسيا بل حاولت التخفيف من حدة أثره عبر وسائط متنوعة؛ منها:

١. **مشاهدة فضاءات اللعب**، والحدائق العمومية الخاصة بالأطفال **في المجلات والتلفاز**؛

٢. رؤية نفسها في ـ **حلم يقظة** ـ وهي تجلس في أرجوحة ذات مقعد خشبي، وترخي رأسها إلى الوراء، وتحلق في الفضاء، وتهفهف شعرها الطويل؛

٣. **تحويل الحلم إلى هم جماعي** يمس أطفال الحي برمته، حينما أصبح التفكير في أمر الأرجوحة مشتركا بينهم للبحث عن حل له؛

٤. **استبدال حلم الأرجوحة بحلم الكبر** الذي سيخول للطفلة سعاد الانطلاق حيث تشاء، وينسيها مرارة الأرجوحة التي لم تلامسها يوما.

تركز القصة على تيمة «**اللعب**» في هذه المرحلة العمرية لدى الطفل على اعتبار أن اللعب يعد نشاطا بنائيا لشخصيته، إذ يسمح له بأن ينظم العالم الذي يحيط به، وينظم أيضا علاقته بهذا المحيط، بشكل يسمح للحلم والتخييل بأن يسهما في تشارك الذات والحقيقة في آن واحد كي يمكنا الطفل من معرفة حقيقة العالم الخارجي ليس بشكل صادم وإنما بشكل تدريجي.

٢. مكونات القيم:

تعمل القيم على توجيه نشاطات الطفل وتعكس علاقته بواقعه لأنها «أفكار أو ظواهر للوعي الاجتماعي، يعبر الناس بوساطتها عن واقعهم وأهدافهم»[١]، وقد استطاعت قصص المبدع **محمد أنقّار** أن تجسد لنا بعضا من مكونات القيم التي تؤثث شخصية الطفل كي تخلق منه نموذجا مضادا للسلبية، وتحول جل طاقاته إلى العطاء الإيجابي

(١) سمر روحي فيصل، أدب الأطفال وثقافتهم، (ص:١٤).

الذي يعود بالنفع عليه، وعلى الجماعة التي ينتمي إليها، والمحيط الذي يشكل امتدادا لسلوكاته وأفعاله. وإذا أردنا أن نبرز مكونات القيم داخل المدونة القصصية الطفلية **لمحمد أنقّار**، لنا أن نجملها في ثلاثة مكونات:

١. **المكون المعرفي**: ويمثل القدرة على زيادة المعلومات المعرفية التي تبني شخصية الطفل ذهنيا وفكريا، وتجعل منه فردا منتجا، ومجربا، وناجحا في اختياراته ومقاصده (الكتكت الرومي)، كما تشمل طرق تصحيح المعلومات السابقة التي ترسخت في ذهنه نتيجة استخدامه الخاطئ للمخيلة، الشيء الذي قد تنتج عنه اضطرابات نفسية (الهاتف له ذراعان)؛

٢. **المكون السلوكي**: يعمل هذا المكون على تنمية مهارات الطفل الحسية والحركية لتبديد مخاوفه تجاه محيطه، وتحويل هذه المخاوف إلى ممارسة إبداعية (الرسم) باعتبارها معادلا للحقيقة التي يبحث عنها (الهاتف له ذراعان)، وزرع مقوم الثقة في النفس، والاعتزاز بإنجازات الذات، وإتاحة الفرصة لحل المشكلات الخاصة بدلا من الاتكاء على حلول جاهزة (الكتكت الرومي/ حلم الأرجوحة)؛

٣. **المكون الوجداني**: يشمل هذا المكون تحرك انفعالات الطفل ومشاعره الداخلية أثناء تفاعله مع محيطه، وما يخلفه هذا التفاعل من قيم شعورية وأخلاقية تجعلانه يقدر هذه القيم، ويعتز بكونه حاملا لها، بل تبعث فيه السعادة نتيجة التشبث بها، وإعلان الاستعداد للتمسك بها، ونشرها بين أقرانه (افتخار سعيد بتربيته للكتكوت، ونجاحه في ضمان الأمن والاستقرار له، ونشر سعادته بالحدث لأصدقائه (الكتكت الرومي) / فرح الطفلة سعاد بأملها في أن تصبح صبية قادرة على تحقيق آمالها (حلم الأرجوحة)/ واعتزاز سعاد بقدرتها على اكتشاف حقيقة الرسم وتحول مخاوفها تجاهه إلى إعجاب به (الهاتف له ذراعان)، كما يلبي المكون الوجداني النمو العاطفي والإنساني لدى الطفل ليتمكن من تشكيل مواقف إيجابية من التجارب التي يعيشها، فتغرس فيه روح تقبل

الرأي الآخر (سمية وسعاد في حلم الأرجوحة)، والتعاون والمشاركة (حلم الأرجوحة، والكتكت الرومي)، نبذ الخوف والاطمئنان (الهاتف له ذراعان).

عبر تجانس هذه المكونات تصبح القصة نوعا سرديا يخدم الطفل، إذ تسهم في بناء شخصيته، وتوفر له القدرة على استشعار صلته بالآخرين، والمحيط، والحياة، وتساعد على تشكيل الصور الذهنية انطلاقا من الخبرات والتجارب التي يقبل عليها، والتي تصبح جزءا حيويا من ذاكرته الشخصية.

١ , ٢. البناء الفني والجمالي:

تتأسس فنية السرد القصصي الطفلي عند **محمد أنقّار** على كيفية صياغة المبنى الحكائي الخاص بمدونته السردية، إذ اختلفت تنويعات الصيغ الخطابية ولم يتوسل بتخطيب سردي واحد بل حضرت صيغتان في الخطاب:

* **السرد**: يهيمن السرد على الحوار في القصتين: **الكتكت الرومي** و**حلم الأرجوحة**، ونعلل هذه الهيمنة برغبة السارد في إبراز مهارات الطفل وما ينتجه من وقائع تكشف عن شخصيته، وتبرز قدرته على تخطي الصعاب، وتبين تطور ذكائك ومدى استطاعته على اكتشاف الحقائق. كما يهدف السرد إلى تجويد حبكة القصتين، وخلق الإثارة والمتعة نتيجة قيام هذه الحبكة على وحدة الحدث وكثافته.

* **العرض**: يهيمن الحوار على السرد في قصة **الهاتف له ذراعان** لأننا أمام تعارض بين موقفين: موقف أب يعي أن الرسم مجرد تخييل، وطفلة مفزوعة من رسم تخييلي تعتبره حقيقة. وفي تعارض الموقفين تنام لأقوال وحوارات لتصحيح المعرفة لدى الطفلة بين حدود الواقعي والتخييلي من جهة، ومحاولة إقناعها بأن الرسم مجرد تخييل من أجل معالجتها من التخوف الذي أصابها، ويسهم العرض بذلك في تحبيك القصة من خلال خلق هذا التجديل بين التخييلي والواقعي في الإبداع.

لقد انعكست صيغتا الخطاب (السرد، العرض) على الأسلوب الجمالي للقصص على اعتبار أن الأسلوب «يوحي بقيمة جمالية، فهو ليس علامة على الطبقة الاجتماعية أو الجنس فحسب، بل على الحساسية الفنية أيضا»[1] إذ تظهر هذه الحساسية الفنية في العناصر الآتية:

١. **أسلوب الكتابة**: لقد توزعت الكتابة باعتماد الصيغتين (سرد/ عرض) بين نمطين من الكتابة: أولاها؛ **الكتابة بالحركة** باعتبارها قانون الحياة المطلقة لدى الطفل، لأن عالم الطفولة هو عالم لعب وبراءة، وعالم من الحيوية، لذلك تمثل الحركة شرطا من مستلزمات الطفولة. وثانيها **الكتابة بالرسم** على اعتبار أن الرسم يشكل الرئة الثانية التي يتنفس بها الطفل، ويعبر بها عن أحاسيسه ومشاعره غير رئة الكلام؛

٢. **لغة الخطاب**: لقد أثرت الصيغتان (سرد/ عرض) على البنية الخطابية للقصص، إذ تميزت القصص السردية (الكتكت الرومي/ أرجوحة الحلم) بتوظيف الجمل الخبرية القصيرة لأننا أمام تجارب حياتية ومعارف ذهنية، تخلو من الصور المجازية وتحيل على المرجع الحسي مباشرة، دون تكلف أو تصنع لأننا أمام فئة عمرية أقرب إلى الواقع منه إلى التخييل الجامح، كما يقل الإطناب والاستطراد كي يؤدي السرد وظيفته التأثيرية والتشويقية دون أن يحس الطفل بملل. في حين تبنى القصص العرضية / الحوارية (الهاتف له ذراعان) على الجمل الإنشائية التي يهمين فيها الاستفسار، والاستغراب، والتعجب، وتدل على الانفعالات التي تستوجب خطابا حجاجيا وإقناعيا من أجل أن تتحول هذه الانفعالات إلى أحاسيس تبعث على الألفة النفسية، والأمن الذهني.

٣. **التخيـيل**: يشكل التخييل دورا كبيرا في حياة الطفل منذ سنواته الأولى، لذا يرى بعض الدارسين «أن خيال الطفل بين الثالثة والخامسة حاد مرتبط ببيئته ... وتتسع

(١) سيت ليرر: أدب الأطفال من إيسوب إلى هاري بوتر. ترجمة: ملكة أبيض، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠، (ص:٣٣٦).

خيالات الأطفال بين السادسة والثامنة والتاسعة لبعض الإبداع والتركيب الموجه، ثم لا يلبث أن يقترب من الواقع في مرحلة الثانية عشرة من العمر إذ يستوعب الطفل ما قرأه وشاهده وسمعه مستعينا بخياله ليتصور العالم الذي يحبه»[1]، انطلاقا من هذا القول، يمكن تصنيف قصص **محمد أنقّار** في علاقتها بالتخييل إلى صنفين: **الأول**، يرتبط بفئة عمرية تنتمي إلى سن الثانية عشرة، وهي فئة تكون مخيلتها قريبة من الحقائق الواقعية، وتؤمن بالمحسوسات وبالمرجع الواقعي، وترتبط ارتباطا وثيقا بمحيطها (البيت، الأسرة، فضاءات اللعب)، وهذا ما تمثله قصتي **الكتكت الرومي وحلم الأرجوحة**. ويجسد **الصنف الثاني** الذي تمثله قصة **الهاتف له ذراعان**، الفئة العمرية التي تنتمي إلى سن يتراوح بين السادسة والثامنة حيث تتسع خيالات الطفل نحو الإبداع وتركيب المجسمات، وتتميز مخيلته بالخداع الحسي حيث قد تخطئ حواسه وتقوده إلى تكوين مدركات بعيدة عن الواقع. وبهذا المنطق يؤدي الخيال وظيفة مهمة في نمو الطفل «لأنه يشكل له طريقة لتنظيم الكثير من نشاطاته، وأساسا لممارسة مهاراته الحركية، وتنشيط فعالياته الأخرى»[2].

٢) تجنيس السرد القصصي الطفلي عند محمد أنقّار:

لا يمكن الحديث عن واقعية واحدة في قصص **محمد أنقّار** الطفلية إذ يحق لنا أن نميز بين واقعيتين: واقعية تفصل ذات الطفل عن الموضوع الذي يحيط به أو يفكر فيه، وتخلق بينهما مسافة تسمح لهذا الطفل بأن يفكر، ويلاحظ، ويجرب، ويستنتج، ويقيم علاقات بينه وبين الموضوع المدرك، ويحاول أن يكون فاعلا فيه، وبهذا لا تختلف هذه الواقعية لدى الطفل عن واقعية الكبار، وتجسد هذه الواقعية قصص **الكتكت الرومي**

---

(١) يوسف حسن نوفل، القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، (ص:٢٤).

(٢) هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، مارس، العدد: ١٢٣ . ١٩٨٨، (ص:٧٧).

وحلم الأرجوحة بامتياز. في حين أن الواقعية في قصة **هاتف له ذراعان** تختلف عن الواقعية الأولى، لأن تمركز الطفل حول ذاته يمنعه من الفصل بين ذاته والموضوعات المحيطة به، كما أنه ينحاز إلى «تجسيد أفكاره الداخلية وصبها في كل ما يحيط به في الخارج. وهكذا فإن أحلام الطفل لا تختلف عن حقائق العالم الخارجي، وما يتصوره الصغير ويتمناه لا يتميز عما يدركه ويراه، بل إنه يرى في الخارج ويحس بتلك الأحلام التي تراوده في الداخل»[1].

إضافة إلى انتساب قصص المبدع **محمد أنقّار** إلى القصص الواقعي، لنا أن نسمه بسمة أخرى ترتبط بالوسيط الذي يصاحب الخطاب اللغوي القصصي، ونقصد به «**وسيط الصورة**»، لذلك سننعت هذا الإبداع بكونه قصصا واقعية مصورة، ويحق لنا أن نتساءل لماذا عمد المبدع إلى استخدام الصور في قصصه؟ وما هي طبيعة هذه الصور؟

تمثل القصص المصورة: «قصة عادية مع صور تمثل جميع حوادثها بحيث يستطيع الطفل أن يفهم طبيعة القصة وأهدافها من خلال النظر إلى الصور، وتعتمد هذه القصص المصورة اعتمادا كليا على الصور والرسومات فتوضع الصورة في جهة وتوضع الكلمة أو الجملة مقابل الصورة أو تحتها»[2]. لذلك قد نميز في تجلي الصور داخل القصص العربي عموما، والمغربي بخاصة بين الصور الفوتوغرافية، والرسوم اليدوية التي يعدها فنان ما. ومعظم صور قصص المبدع **محمد أنقّار** يرسمها **زكرياء حمودان**، باستعمال الرسم بالخطوط اللاين (line) وليس الرسم بالتظليل عبر الفرشاة

(١) محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي)، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٠٠، (ص:٣٠).

(٢) عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال، دراسة وتطبيق. دار الشروق، عمان، الأردن، ط:٢، ١٩٨٨، (ص:٣٦).

الهافتون (Half Tone)، ويهدف من وراء ذلك إلى تمثيل الحدث والمحكي بطريقة مبسطة للطفل، تجعل الصورة لا تخبر العين والذكاء فقط، وإنما تمس الإحساس والتخييل، فيصبح بذلك النص السردي نصا يتكلم والصورة المرسومة صورة تحكي.

تُجاوِر الصورة إذن النص السردي في قصص الطفل لدى المبدع **محمد أنقّار** لما تمنحه من إمكانية إيضاح المعاني وإبرازها، كما تشكل حافزا لإثارة انتباه الطفل، وتنشيط مخيلته من خلال ما تضفيه من عناصر التشويق والجاذبية. الأمر الذي يخول له استقبال مضامين القصص بتفاعل وانفعال شديدين. كما تؤدي الرسومات وظائف أخرى، يمكن أن نجملها، في:

- تنمية دقة الملاحظة لدى الطفل فتجعله يفكر بالصورة؛
- تمثيل الموقف التعليمي أو العلمي الذي نريد تبسيطه للطفل؛
- جذب الطفل والحرص على أمنه الفكري والنفسي؛
- إسعاد الطفل وتنشيط حواسه عبر تجانس عناصر الصورة وألوانها؛
- نقل رؤية واضحة ومحسوسة للحقيقة؛
- إضفاء الواقعية على المحكي التي تجعل الطفل يتمثل المضامين بيسر؛ ويستطيع الاندماج بشكل كلي باقتحامه أدوار ومواقف الشخصيات الحكائية؛
- الارتقاء بالطفل إلى معارج الفكر والتخييل.

تركيب:

استطاع **محمد أنقّار** بقصصه الطفلية الثلاث أن يقدم نموذجا للسرد القصصي الطفلي المغربي الذي لا يخرج عن سياقاته الثقافية والاجتماعية والأدبية والتربوية التي تنسجم ووضعياته النفسية وحاجياته الذهنية والعاطفية، مستخدما أساليب فنية

وخصائص جمنية تراعي الفئة العمرية التي اختارها، ويكون بذلك وفيا لما صرح به في كتابه النقدي حول قصص الأطفال، بضرورة وضوح الرؤية لدى المبدع وهو يقبل على الكتابة للطفل، ويبرز ذلك في «أن أفضل سبيل لمعرفة حقيقة الطفل هو الذي يتجه أساسا إلى ضبط ما هو جوهري في تكوينه، وإلى التقليل من أهمية السمات الفيزيولوجية والظاهرية، وقد استلزمت تلك المعرفة إلقاء مزيد من الضوء على خصائص النمو عند الأطفال والقصص المناسبة لمختلف أعمارهم حتى تكون صورة المصطلح قد اتضحت بدرجة كافية لتتبع الظاهرة»[١].

(١) محمد أنقّار، قصص الأطفال بالمغرب، (ص:٣٠٧).

بيبليوغرافيا

I ـ المصادر

١ ـ الكتب:

ـ أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، نصائح الصغار والبوالغ الكبار، مؤسسة الإمام زيد بن علي، صنعاء، اليمن، (ب، ت).

ـ ابن ظفر المكي الصقلي، أنباء نجباء الأبناء، دار الآفاق الجديدة، بيروت، (ب، ط)، ١٩٩٠.

ـ محمد بن محمود الأسروشني الحنفي، جامع أحكام الصغار، تحقيق أبي مصعب البدري، محمود عبد الرحمن عبد المنعم، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط:١، ١٩٩٤.

ـ عبد الله ابن أبي الدنيا، كتاب العيال، تحقيق نجم عبد الرحمان خلف، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط:١، ١٩٩٠.

٢ ـ النصوص القصصية:

ـ محمد أنقار، الهاتف له ذراعان، منشورات صوت الطفل، سلسلة الحمامة البيضاء، (د، ط)، ٢٠٠٦.

ـ محمد أنقار، حلم الأرجوحة، منشورات صوت الطفل، سلسلة الحمامة البيضاء، تطوان، (د، ط)، ٢٠٠٦.

ـ محمد أنقار، الكتكت الرومي، منشورات صوت الطفل، سلسلة الحمامة البيضاء، تطوان، (د، ط)، ٢٠٠٦.

II ـ المراجع

ـ أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم وفن. دار الفكر العربي، القاهرة، ط:١، ١٩٩١.

ـ أحمد زلط، أدب الطفولة، أصوله ومفاهيمه، رؤى تراثية. الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:٤، ١٩٩٧.

ـ عبد الرزاق جعفر، في أدب الأطفال، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩.

ـ عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق، الأردن، ط:٢، ١٩٨٨.

ـ عبد الله أبو هيف، التنمية الثقافية للطفل العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

ـ العربي بنجلون، ثقافة الطفل، قيم فنية... ومبادئ إنسانية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط:١، ٢٠١٦.

ـ سمر روحي فيصل، أدب الأطفال وثقافتهم، قراءة نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط:١، ١٩٩٨.

ـ سيت ليرر: أدب الأطفال من إيسوب إلى هاري بوتر. ترجمة: ملكة أبيض، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠.

ـ كفايت الله همداني، أدب الأطفال، دراسة فنية، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب، لاهور، باكستان، العدد:١٧، ٢٠١٠.

ـ محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي)، سلسلة الرعاية الثقافية للطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، (د،ط)، ٢٠٠٠.

ـ محمد أنقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، ١٩٩٤.

ـ محمد أنقار، زمن عبد الحليم، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافية، كلية الآداب، تطوان ١٩٩٤.

ـ محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ١٩٩٦.

- محمد أنقار، قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان. ط:١، ١٩٩٨.
- محمد أنقار، صورة عطيل، منشورات نادي الكتاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ١٩٩٩.
- محمد أنقار، التركي، الرجل الذي طار بالدراجة (صورة حياة)، مطابع الشويخ بتطوان، ٢٠٠٠.
- محمد أنقار، مؤنس العليل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.
- محمد أنقار، المصري، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٣.
- محمد أنقار، الأخرس، مكتبة أم سلمى، تطوان، ٢٠٠٥.
- محمد أنقار، ظمأ الروح أو بلاغة السيمات في رواية نقطة النور لبهاء طاهر، منشورات مرايا، طنجة، ٢٠٠٧.
- محمد أنقار، الببوش أو أكلة الحلزون، مطبعة أمبريما مادري، تطوان، ٢٠٠٩.
- محمد أنقار، البحث عن فريد الأطرش، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٢.
- محمد أنقار، شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٢.
- محمد أنقار، يا مسافر وحدك، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٤.
- محمد أنقار، باريو مالقة، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٥.
- محمد حسن بريغش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط:٢، ١٩٩٦.
- نيكولاس تاكر، الطفل والكتاب، دراسة أدبية ونفسية. ترجمة: مها حسن بحبوح، منشورات وزارة الثقافة سورية، دمشق، ط:١، ١٩٩٩.
- هادي نعمان الهيتي، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت. العدد ١٢٣، مارس ١٩٨٨.
- يحيى خاطر، قصة الطفل، كامل كيلاني نموذجا، نشأة المعرفة، الإسكندرية، ط:١، ٢٠٠١.
- يوسف حسن نوفل، القصة وثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

على سبيل الختم
شهادة الدكتور نزار التجديتي

موعد مع دفتر البلاغة
لابن حارتي الأستاذ والأديب محمد أنقار

نزار التجديتـي

«خطة العمل تكمن في الانتباه إلى السّمات التي يفرزها اختلاط الناس بالأمكنة. ذاك هو السبيل العملي للقبض على سحر المدينة».

محمد أنقار، رواية المصري

في سنة ٢٠١٦م، أصدرت «الهيئة المصرية العامة للكتاب» المجموعة القصصية «الحصن الخشبي: رواية الحرب المغربية» لمؤلفها الإسباني الطلائعي خوصي دياث فرنانديث (١٨٩٨-١٩٤١م) بترجمة وتقديم الناقد الأكاديمي والقصاص والروائي المغربي محمد أنقار (ت ٢٠١٨).

بيد أن الكتاب الذي لطالما انتظر صدوره المترجم بحرص وشوق متعاظمين في الزمان والمكان، لم يصل إلى يديه أبدا.

سمع المؤلف بخبر صدوره بالقاهرة، وفرح في قرار نفسه أيّما فرح بذلك النصر المستحق على غدر بعض الفتوّات الذئاب. إذ حكى لي بمرارة كبيرة، في أواخر سنة ٢٠١٤م، بمقهى «أثينا» بتطوان، سبب تأخره في نشر هذا العمل السردي الإسباني الرفيع الذي سبق وأن درسه في أطروحته درسا مفصلا، وحيرته الطويلة بعد فشله في الوصول إلى ورثة خوصي دياث فرنانديث الذين غادروا إسبانيا إلى أمريكا اللاتينية

وضياع أمله بالحصول يوما على موافقتهم لطبع الترجمة، والسّرقة الفظيعة التي تعرّض لها جرّاء هذا التأخير وحيثياتها ودلائلها.

ولذلك، أظنه قد شعر ـ وقت سماعه بنبأ طبع نقله بقاهرة المعتز ـ بما شعر به الصيّاد العجوز، في رواية الرجل العجوز والبحر (١٩٥٢) لإرنست هيمنجواي (ت ١٩٦٢)، عند إمساكه بالحوت الكبير في أحد خلجان المحيط بعد صراع مرير وعناء كبير، ووصوله سالما إلى الشاطئ بعد غيابه أياما بالبحر يجرّ خلف قاربه ذيل الحوت الكبير نظرا لتعرضه لهجوم أسماك القرش التي أكلت لحم الحوت بهيكله؛ غير أن هذا الذيل الضخم كان كافيا لسحق بعض الشامتين، وإسكات سخريتهم نهائيا، واسترجاع الكرامة المهضومة.

لم تكلف المؤسسة المصرية العتيدة التي نشرت، الحصن الخشبي في حلة قشيبة وسلسلة مرموقة عناء إرسال نسخة واحدة إلى ناقله. وكان يتوجب على المترجم المغربي المسكين، في قلب هذا العالم العربي المحترق في هشيم الثورات والانقلابات والحروب المتتابعة، أن يعمل بوسائله الخاصة للظفر بصيده الثمين مجدّدا واسترداده من قبضة الناشر المستهتر. وعندما ذهب أحد طلبته القدماء ـ وقد أصبح بدوره ناشرا له ـ إلى معرض القاهرة للكتاب لعام ٢٠١٨، كلفه المترجم المرحوم (توفي في ١٨ فبراير ٢٠١٨) بأن يشتري له نسخا من ترجمته إذا ما وجدها بالمعرض تباع، وهو ما حصل وكان.

غير أن هذا المكتبي الشاب والمفتون الذي حصل أخيرا على الأثر المفقود بين أهرامات مصر ومتاهاتها، انشغل بمجرد عودته إلى المغرب بالحضور المغري في معرض الدار البيضاء للكتاب الذي جاء موعده مباشرة بعد معرض القاهرة، فأرجأ إرسال النسخة المطلوبة إلى أستاذه الصياد العجوز ريثما يعود من المعرض بعد أيّام حسبها قليلة؛ وفي خضم فعاليات هذا العرس الثقافي المغربي النادر وصخبه الإعلامي الشديد لقي المترجم ربّه طاهرا نقيّا.

* * *

في تقديمه لهذه المجموعة القصصية الإسبانية التي صدرت في نصها الإسباني الأصل، El Blocao الحصن الخشبي، عام ١٩٢٨، بيّن الأستاذ الناقد ـ للقارئ المغربي والعربي ـ سبب إقدامه على نقل هذا العمل السرديّ من اللغة القشتالية إلى أبناء الضاد على هذا النحو:

«لقد سبق أن فصلنا الحديث عن رواية «الحصن الخشبي» ضمن كتابنا: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، وحللنا قصصها السبع من منظور نقدي اعتمد بصفة أساس معيار «الصورة الروائية» أو «صورة الآخر» وناقشنا مسألة انتساب هذا العمل إلى الجنس الروائي أو عدم انتسابه. [... و] نريد أن نثير الانتباه... إلى الأهمية البلاغية الطلائعية التي كانت في واقع الأمر الحافز الرئيس الذي دفعنا إلى نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية إلى جانب «صوره المغربية» التي تنحو نحو التوازن الأسلوبي.

والحقيقة أن رواية «الحصن الخشبي» نصّ طلائعي وحديث بكل ما في الكلمتين من معان بلاغية ونقدية وأسلوبية، وسيظل نموذجا بلاغيا مشرقا صالحا للتداول في زمننا المعاصر على الرغم من أنه كتب بعيد الربع الأول من القرن العشرين بسنوات قليلة»[١].

تعود إذا الأسباب التي دفعت بالباحث إلى الاعتناء الشديد بهذا الديوان السردي النفيس للأديب والصحفيّ البروليتاري الثائر، خوصي دياث فرنانديث، أثناء مراحل تهييئ أطروحة الدكتوراه في الثمانينيات من القرن الماضي، وترجمته إلى العربية بأسلوب بديع ولغة صافية، تعود، في واقع الأمر، إلى نوعين من العوامل والحوافز مختلفين كل الاختلاف:

ـ أ) **عامل أو حافز فني**: جودة التصوير الأدبي للآخر (المغربي المُستعمَر) في

(١) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الجوائز، رقم ١٨٠، ٢٠١٦، ص ١١-١٢.

السرد الإسباني المنشور إبّان الاستعمار الإسباني ما بين ١٩١٢ و١٩٥٦م لشمال المغرب الأقصى (رواية، قصة، سيرة ذاتية، إلخ)؛

ـ ب) **عامل أو حافز أدلوجي / وطني**: تضمّن هذا السرد الأدبي الجميل لنقد ذاتي (أخلاقي، سياسي، إلخ) موجّه للرؤية الوطنية الإسبانية للموضوع المغربي أو «البطولة الإسبانية المزيفة» في مغرب الحماية، ورفعه من القيمة الإيجابية للموضوع المغربي (شخوصا، وأزمنة وأمكنة، وموضوعات، إلخ) أو «البطولة المغربية المتحقّقة» في مواجهة التدخل الإسباني الاستعماري. وهو ما سمّاه الباحث سابقا بـ«الصورة المتوازنة» في الباب الثالث من أطروحته المنشورة بتطوان: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الإستعمارية)[١]، وسمّاه المترجم لاحقا في تقديمه ـ لترجمته ـ بـ«التوازن الأسلوبي».

هل يعني هذا أن المترجم، بعد مرور أكثر من عقدين من الزمن على صدور أطروحته الأكاديمية، لم يعدّل من موقفه الفكري والمنهجي السّابق بخصوص بنية هذا العمل الشكلية (جنس استعماري) ووظيفته السياسية أو الإنسانية (التواطؤ مع الوطن المستعمِر أو الوقوف إلى جانب الأجنبي المستعمَر)؟

تشبث المترجم برأيه الأوّل، وأحال القارئ، في مقدمة هذه الترجمة، إلى الركيزة الخَطابية لكتابه السّابق، بناء الصورة، أي ما سمّاه «التوازن الأسلوبي» في الصور المغربية للحصن الخشبي (ص ١١)، وهو ما يمكن أن نصفه في واقع التحليل بـتيمة «الوطنية المغربية المضادة» (المعاصرة) لـ«الوطنية الإسبانية» (الاستعمارية المتقادمة). وليس جديدا في الموضوع ما نلمسه في المقدمة من تأكيد المترجم على الرؤيا الإبداعية ـ أو **الرؤيا الجمالية** البديعة ـ التي تسم البلاغة الجديدة لهذا المجموع القصصي الإسباني

---

(١) تطوان، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، ١٩٩٤ (ط ١)، الباب الثالث: «نحو صورة متوازنة»، ص ١٧٣-٢٤٢.

حول «تيمة الحرب المغربية» بسمات طلائعية وحداثية لافتة:

«وما من شك في أن «الحصن الخشبي» عمل يفتقر إلى الامتداد بمفهومه الروائي الصّارم. ومع ذلك لا نرى من مشاحة في إمكان استخلاص الرؤيا الجمالية الموحِّدة لمجموع نصوص الكتاب، الضامنة لقدر من الامتداد المتشابك ليس على مستوى الوقائع، يتابع المترجم في تقديمه، بل على مستوى تفاصيل الرؤيا نفسها، محققة بذلك صورة كلية منسجمة الحلقات ـ Episodios حسب اصطلاح المؤلف نفسه ـ قوية الرّسوخ في ذاكرة المتلقي، تمنحنا تنويعا من تنويعات الصّورة الروائية وإن لم تكن بالضرورة إفرازا روائيا خالصا». (الحصن الخشبي، تقديم، ص ١٣)

ذلك أن هذا الاستنتاج النقدي الجامع أخذه المترجم بنصّه وفصّه من أطروحته المنشورة سابقا[1]، ولم يغير فيه حرفا واحدا. ولا تنم إعادة استعماله في هذا التقديم فقط عن رسوخ القناعة والثبات في ذلك الموقف الفكري الضيق الذي يجعل من «الكشف عن الفعالية الفنية لصور المغرب والمغاربة» في الحصن الخشبي مهمة وطنية نبيلة تقضي ـ في سياق ما بعد الاستقلال ـ بتتبّع صور «الخذلان والحيرة والفشل» في السرد الإسباني إبان زمن الاستعمار بقصد ردّ «الاعتبار والتوازن للإنسان المغربي من حيث هو كائن بشري شَوهت قوى الشر والاستعمار صورته»[2]. ثمة مضمرات كثيرة في هذا الخطاب النقدي المصاحب للترجمة لا تنجلي إلا بوضع العبارات الملفوظة في مسار الإحباط المتواصل الذي قطعه الناقد المترجم منذ أن ناقش أطروحته بجامعة الرباط ونشرها في منتصف التسعينيات بتطوان إلى أن اكتوى بالصّمت الإسباني الذي لفّ عمله بنوع قاتل من التجاهل والإهمال.

ولذلك، أرى أن هذا التناص النقدي لا يصدر عن المنطق الأدلوجي المضاد

---

(١) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، الباب الثالث، الفصل الثالث، ص ٢١٨-٢١٩.

(٢) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص ٢١٩.

السّابق بعدما تغيرت الظروف والذهنيات في مغرب الانتقال الديمقراطي والتجاوب مع الجار الشمالي بقدر ما يتوخى تمكين القارئ العربي من نصّ سردي مهما اختلفت حوله القراءات الأدلوجية والتأويلات السياسية تتفق على عمق الرؤيا الكونية التي يقوم عليها هذا العمل في جوهره الإنساني الخالد ما دام يعكس «البصيرة والضعف الإنساني والنقص»[1] في آن واحد.

بفضل هذه الرؤيا العابرة للآداب الإنسانية، نجح المترجم في الاقتراب من الرابط الفني بين مجموع القصص التي تشكل الحصن الخشبي رغم تباين التيمات والموضوعات والحبكات القصصية. وهو رابط سرديّ خفي، يجمع بين «المعنى النقدي العام» الذي أراده المؤلف الإسباني لعمله (فضح تناقضات «قضيتنا الإفريقية»[2]، بشعار «الثورة» البروليتارية[3]، أو بسمة التهكم الفتاك «لساعة فيجابونا»[4] الضخمة الرامزة إلى خواء الآلة الحربية الإسبانية الطنانة، إلخ) وبعض «آثار الدلالة» التي توقعها هذا المؤلف في القارئ الإسباني المعاصر للحرب بعد هزيمة معركة أنوال المدوية (الاستخفاف بالأدلوجة الوطنية المزيفة[5]، السخرية من خضوع أفريقيا، «خليلة ريانو مغربية أصيلة»[6]، رمز الأمة المغربية المستعمَرة، للمستعمِر الإسباني، إلخ).

كما توفّق الباحث الجامعيّ سابقا في تحديد «البنية العميقة المنظمة لمجموع التفاصيل»[7] التي يقوم عليها «شكل المحتوى» في هذه المجموعة القصصية الجميلة،

---

(١) . الحصن الخشبي، مقدمة المترجم: بلاغة الرؤيا، ص ١٦.

(٢) «موعد في بستان»، القصة الثالثة من مجموع الحصن الخشبي، ص ٤٤.

(٣) «مجدلية حمراء»، القصة الرابعة من مجموع الحصن الخشبي، ص ٧٩.

(٤) «ساعة»، القصة الثانية من مجموع الحصن الخشبي، ص ٣٨.

(٥) «مجدلية حمراء»، القصة الرابعة من مجموع الحصن الخشبي، ص ٧٥.

(٦) «أفريقيا تحت قدميه»، القصة الخامسة من مجموع الحصن الخشبي، ص ٩٢.

(٧) بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ص ٢١٨.

وهي ثنائية الحياة/ الموت التي تتجسّد ـ سرديا ـ في سلسلة الصور المتلازمة التي تلبس الجنود والمدنيّين الإسبان على السّواء تيمة «الحرمان الجنسي» في مدينة تطوان أو في الحصن العسكري المتوغل في بلاد جبالة وما يتبعها من تيمة «إشباع الشهوة الشبقية القاتلة»:

«إن «قافلة حب» هي آخر نص في الكتاب، يقول المترجم، وفيها يمتزج الموت بالجنس امتزاجا كليا طافحا. ويمكن القول إن كل قصص الكتاب يتحقق فيها ذلك الامتزاج بدرجات متفاوتة، بما في ذلك النص الأول ـ الحصن الخشبي ـ حيث يؤدي الكبت الخفي إلى موت بعض الجنود الإسبان وجرح الراوي نفسه. لكن يظهر لي أن خوصي دياث لم يعرض تفاصيل الإثارة المؤدية إلى الموت الفاجع إلا في هذا النص الأخير وكأنه يطمح فيه إلى مزاولة تعرية عميقة ونهائية لمأساة الوجود الإسباني في المغرب...» (الحصن الخشبي، ص ١٥)

هكذا، يكون الأثر الإسباني المختار والمترجم إلى العربية، الحصن الخشبي، من منظور رؤيا جمالية غير مقيّدة ببلاغة سياسية عقيمة، أوسع وأرحب من كل منظور أدلوجي ضيق ـ معاصر أو لاحق ـ يحشره فقط في سياق «رواية الحرب المغربية».

***

سبق لي أن بيّنتُ للمؤلف بصراحة ليست معهودة في فضائنا الجامعي والثقافي، في وقت سابق[١]، ما تثيره منهجية التعامل الأدلوجي مع السرد الإسباني إبان زمن الاستعمار من قضايا خلافية كثيرة ترتبط بمفهومين أساسيين على الأقل:

ـ **الأول**، مفهوم **التمثيل الأدبي** للواقع (Représentation) الذي يعني بناء صور تخييلية عن العالم الخارجي توهم بنوع من التطابق والتماهي الخادعين معه؛

(١) ندوة تكريم محمد أنقار التي نظمها الأستاذ محمد مشبال بكلية الآداب بتطوان في شهر يونيو من سنة ٢٠٠٧.

ـ والثاني، مفهوم **الصورة السردية** التي هي جزء من عملية التلفظ بالنص/ الخطاب ونتاج لها؛ ولذلك، تناط بها تحديدا مهمة إبداع النظائر والشبائه للشخصيات التاريخية والواقعية أو الوهمية الخيالية التي تتوزع عليها الأدوار السردية في الحكي (الأنا/ الآخر، الذات والغير، المواطن/ الأجنبي، إلخ).

وبعد مضي سبع سنوات على ذلك الحدث الأكاديمي، وإحالة الأستاذ على التقاعد الرسمي وانقطاع خيطه بجامعة تطوان تقريبا وابتلائه بفقدان شريكة حياته وأمينة أسراره في ظروف مؤلمة شغلته عن الناس والمعارف والأصدقاء وبلبلت وجوده وأقلقت تفرغه للنقد والسرد في مقام الإبداع، بعد مضي سبع سنوات غاب فيها عني ظل الزميل الكريم، دعيت للمشاركة في إحدى الندوات العلمية الدولية الضخمة بتونس الخضراء[١]، فوجدت الفرصة سانحة جدا لتأكيد أمرين:

ـ التعريف، أولا، بجهود محمد أنقار الكبيرة في المجال المقارني بالمغرب، من خلال حفرياته في الأدب الإسباني في زمن الاستعمار؛

ـ وإعادة النظر، ثانيا، في مقاربتي السّابقة لأطروحة محمد أنقار التي لم أرغب في نشرها آنذاك، سيما وأنها لم ترق زميلي محمد أنقار إطلاقا خلال «هذا اليوم الدراسي الرائع في رحاب كلية آداب تطوان (تطوان في ٥/ ٦/ ٢٠٠٧)»[٢]، محاولا تفهم موقف الباحث الرصين الخاص من هذا الصّنف الإبداعي من الأدب الإسباني الزاخر بصورة أعمق وإنصافه قدر الإمكان من أي تقييم نقديّ شخصيّ متسرّع أو مغرض[٣].

---

(١) أعمال الندوة الدولية «الدرس المقارني وتحاور الآداب» التي نظمتها الجمعية التونسية للأدب المقارن بتاريخ ٢٨-٣٠ أبريل ٢٠١٤.

(٢) مثلما جاء في كلمة إهدائه لي كتابه بناء الصورة في الرواية الاستعمارية بخطه الجميل في هذا اليوم.

(٣) نزار التجديتي، «من الأدب القومي إلى الأدب العالمي: نحو تصوّر جديد للعلاقات بين الأدبين انطلاقا من مبحث الصوريات ونظرية الشبائه السيميائية»، ضمن كتاب أعمال الندوة بعنوان الدرس المقارني وتحاور الآداب، الجزء الثالث، أشرف عليه وأعده للنشر وقدم له عمر مقداد الجمني، تونس، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس/ دار نقوش عربية، ٢٠١٦، ص ١١- ٢٨.

غير أني، والحق يقال، انتهيت، مثل بعض الباحثين المغاربة الذين وقفوا على هذا النوع من السرد، إلى التحليل والتقييم نفسهما اللذين صدرتُ عنهما في الماضي القريب. لم يدر بخلدي أبدا أن أحاسب الباحث المتين والصبور على نتائج بحث صعب في أدب أجنبي قلّما خاض غمار بحره الدارسون المغاربة والعرب المتخصّصون في الأدب الإسباني. فما زلت أحسّ، في قرارة نفسي، بأنني مدين لهذا الناقد الفذ والمثقف الفنان بالتعرّف على نماذج رفيعة من السرد الإسباني حول مغرب الحماية، مثل رواية إيمان أو المغنطيس لمؤلفها رامون ساندرس، بفضل عمله الأكاديمي المذكور واطلاعه الواسع على جزء مهم من الوثائق والمعلومات والمعطيات المختلفة التي تتصل بهذه المرحلة التاريخية الحاسمة التي بصمت بطابعها العسكري والمدني والحضاري المعقّد وجودنا الحديث بشمال المغرب الأقصى.

ولا يعرف معظم القراء، في الوقت الرّاهن، ما كان يوليه محمد أنقار من أهمية فائقة لمسألة التوثيق التاريخي، كما لا يعلمون تمام العلم بأن رواياته الثلاث، المصري (٢٠٠٣) وباريو مالقة (٢٠٠٧) وشيخ الرماية (٢٠١٢)، ما كان لينهض بها الناظم السردي ويخرجها بسحر أسلوبه التخييلي لولا اعتماد المتلفظ على ركام هائل من المدونات الشفاهية والكتابية المتنوعة: «أبي...، يحكي الروائي مثلا عن جدّه بطل شيخ الرماية الحاج محمد أنقار، هو الراوي الرئيس في هذا العمل. هو المصدر الذي كنت أرجع إليه حينما تتداخل التفاصيل أو تتناقض وأنا بصدد التدوين الأولي لمواد الرواية [...] وحيث إني كنت مدركا غاية الإدراك قيمة مروياته اشتهرتُ بين كل أفراد العائلة بالصبر الكبير على الجلوس جنبه والقدرة الهائلة على الإنصات ثم التدوين»[1].

(١) محمد أنقار، «البحث عن مصادر رواية جبلية»، ضمن الكتاب الجماعي بعنوان التراث في جبال الريف: واقع وآفاق، الرباط، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية/ مركز الدراسات التاريخية والبيئية، سلسلة دراسات وأبحاث رقم ٤٠، ٢٠١٣، ص ٢٩٧.

ولا أنسى ما حييتُ قدرة الإنصات عند هذا الناقد المبدع. فكلما جرت بيننا الأحاديث وانسابت الذكريات في مناسبة من المناسبات الودية عن ماضينا بتطوان، وحدثتُه عن بعض مراحل حياة جدي أو أبي بالمدينة العتيقة ثم بحي الباريو مالقة الذي انتقل إليه أبي بعد تخرجه من مدرسة المعلمين، كان يسمع الأخبار بشغف الأخباريين الأوائل، ويلتقط الأحداث بولع المؤرخين المحدثين، ثم يدقّق المعلومة على محك الذاكرة الحافظة أو الوثيقة المحفوظة أو يأتي بها صحيحة غير ملتبسة، مطبوعا دائما في تنقيباته واستكشافاته بهاجس حسّ تاريخي كان ينجح في إخفائه في ثنايا كتاباته النقدية والبلاغية كل النجاح. إذ هو الذي عرّفني ـ وحده ـ بأن العمارة التي اكترى بها أبي شقته الأولى استعدادا للتأهيل كانت مقر «الأكاديمية» بتطوان أيام الحماية. وهو كذلك الذي ما إن سمع مني مرة عفوا بحضور أبي لمحاضرة طه حسين بسينما الإسبانيول بتطوان سنوات قليلة بعد الاستقلال حتى أخرج كناشه الصغير الذي لا يكاد يفارقه استعدادا لتدوين انطباعات أبي عن هذا اللقاء الثقافي الفريد أمام دهشتي العارمة من سرعة استجابته للمرويّ الشفهي الشخصي!

ولذلك، لا ينبغي اختزال مساهمة الأستاذ محمد أنقار في مجال الصوريات والرؤى المتقاطعة في أطروحته المذكورة هاته فحسب، بل من الواجب تتبعها، في تقديري، في دراساته التاريخية المجهولة والمعروفة، وأبحاثه الأدبية والثقافية الأخرى مثل صورة عطيل (١٩٩٩) وكذا في إبداعاته القصصية والروائية الجميلة.

وكان إخفاء هذا الولع بالتاريخ الذي يضيء معالم مطموسة من الوجود الراهن والتستر على أساس الوثيقة في المقال النقدي أو البلاغي الممتاز يؤديان بمؤلفنا أحيانا إلى تناقضات أدبية وإنسانية لا سبيل إلى حلّها في سياق بلاغة الرؤيا التي كان ينظّر لها بنوع من الزهد الشكلاني. فهو يعترف لك، في مقاله المذكور آنفا، بغيرته من المبدع الموثَّق: «كم حسدتُ الروائي أمين معلوف، كتب مرّة متحسّرا، على حظه الكبير في

العثور على وثائق ومراسلات ساعدته على مهمة البحث عن جذور عائلته اللبنانية في كتابه الممتع «أصول «Origines»[1]. وهو يؤكد لك كذلك، في حوار معه، أن شيخ الرماية عمل من صنع الخيال لا ينبغي بتاتا ربطه بمسألة الهوية الانتقائية التي كان يموج بتعقيداتها السياسية الشارع المغربي لحظة صدورها: «أخلص من كل ذلك إلى القول إن نتائج التصوير الروائي لقضايا تعدد أوجه الهوية وشجرة العائلة هي نسبية، وهلامية، حتى وإن اتخذت في «شيخ الرماية» أوضاعاً يقينية وتقريرية. لكن على الرغم من ذلك يمكن أن أقول إن تلك الخطة التصويرية لا تنفي بتاتاً أن هذه الرواية لا تطرح قضايا الهوية للنقاش، إلا أني آمل أن ينطلق النقاش المنتظر من التكوين السردي للنص من أجل الوصول إلى تأويلات محتملة بعيدة عن الإسقاط. ذلك أن كل قضايا الكون إما أن تعالَـج «يقيناً» أو «نسبياً». أما الإبداع الروائي فيفترض فيه أن ينحاز إلى ما هو نسبي. وبخصوص الدافع إلى هذه المعالجة في مسيرتي النقدية والإبداعية أرى أن الأمر لا يخرج بتاتاً عن سياق تلك النسبية التي أشرت إليها أكثر من مرة. إنني في قصصي ورواياتي أطرح الأسئلة أكثر مما أجيب. حتى آرائي النقدية تتسم هي الأخرى بالتشكيك، وتتطلع إلى أن تندرج في إطار ما أسميه بـ«النقد المبدع»»[2].

***

ولد محمد أنقار عام ١٩٤٦ بـ«حيّ النيّارين» بالمدينة العتيقة، كما حكى لي بنفسه في بعض المرات على هامش الدرس أو مراقبة الامتحانات السنوية بآداب تطوان، الحيّ نفسه الذي ولد به أبي قبله بعقد من الزمن تقريبا.

تربى ونشأ في بيئة مغربية شعبية وتقليدية، لكن حياة أبنائها كانت تتقاطع ـ يوميا ـ مع البيئة الحضارية الحديثة التي أتت بها الإقامة الإسبانية في ظل الحماية، وجسّدتها

(١) محمد أنقار، «البحث عن مصادر رواية جبلية»، ص ٢٩٩.

(٢) من حوار غير منشور أجريته مع محمد أنقار بتاريخ ٤ يناير ٢٠١٥.

بطابعها اللاتيني الخاص بفضل نظامها الإداري والاجتماعي والاقتصادي والثقافي والتربوي المتميز ومعمارها «الأندلسي الجديد» الجميل في السانشتي ـ مركز المدينة الجديدة ـ ومؤسساتها العسكرية والمدنية الكثيرة مثل: المستشفيات والمستوصفات النظيفة، والمدارس الابتدائية العصرية، و«المدرسة المتعددة التقنيات» بجيمنازها البديع (ثانوية جابر بن حيان لاحقا)، و«المعهد الرسمي» بحوض سباحته ومسرحه الفريدين (ثانوية القاضي عياض لاحقا)، ومدرسة الصنائع بحديقتها الغناء، ومدرسة الفنون الجميلة التي لا نجد لها مثيلا بالمغرب كله على عهد الحماية وبعد الاستقلال إلى حد الساعة، والمجلس العلمي (ذلك الذي صار مجلسا دينيا بعد الاستقلال)، والأكاديمية، والمكتبة العامة والمحفوظات، ومعهد فرانكو للأبحاث العربية الإسبانية (معهد مولاي المهدي لاحقا)، ودور المسرح والسينما النموذجية، والملاعب الرياضية الفسيحة، والمطابع الحديثة، إلخ.

في هامش هذا المحيط الحضاري الجديد الذي تجاور مع العالم القديم (المدينة العتيقة) دون أن يلغيه، كبر محمد أنقار طفلا، وشبّ صبيا، وتشرّب بروحه قبل الاستقلال وبعده، وظل مرتبطا به وجدانيا وثقافيا على مدى الحياة، مثلما كنا ـ نحن أبناء الجيل الجديد ـ نلتقط منه ذلك من خلال بعض الإشارات واللمحات والأخبار المتقطعة في اللقاءات والأحاديث والجلسات الحميمة بمقهى من مقاهي المدينة الجديدة التي كان يحب الجلوس فيها بعيدا عن الازدحام والضوضاء والجلبة.

وعندما انتقلت عائلته للسكن في شارع الأخماس بحي «باريو مالقة» الذي كانت تعيش به جالية ريفية وجبلية وإسبانية فقيرة مهمة، كان تأثير هذا المحيط أقوى ما يتجلى في تلك الألعاب الجديدة التي أتى بها المعمّر الإسباني، فاستهوت أبناء الأهالي الفقراء بسرعة فائقة، وكانت مدخلا بالنسبة لهم إلى تقنيات العالم الحديث ومباهجه، وأهمّها الدراجة الهوائية التي كان سحرها عظيما على الأطفال المغاربة من الطبقة

الشعبية والضعيفة على وجه الخصوص: «وإذا ما ضربت المثل بنفسي، يحكي صاحب مؤنس العليل (٢٠٠٣) عن سرّ ولعه بلعبة أقرانه، قلت إن حرماني من اللعب بالدراجة الهوائية في صغري قد حبّب إلي مشاهد مسابقات الدراجات، والتطلع إلى المتنافسين بملابسهم الزاهية وعزائهم الحديدية وقدرتهم الكبيرة على الصبر والجلوس الطويل وصمتهم العميق الشبيه بصمت الجمال في الفيافي القفار»(١).

ما أشبه هذا الحرمان من الدراجة الهوائية التي تسمح بالانطلاق في الفضاء بكل حرية بالحرمان الجنسي عند ذلك المجنّد الإسباني الذي أغلق عليه الحصن الخشبي في بلاد بني عروس بأمر عسكري، وراح ـ عند الصباح أو في الظهيرة ـ يبحث بين ثقوب الحصن بالمنظار في الربوع الجبلية عن شكل أنثوي يهدئ بها لياليه الباردة والطويلة: «كنت أفتش بالمنظار عن امرأة. أحيانا كان طيف أبيض عادة ما يتلاشى بين أشجار التين يسكب فيَّ كآبة الجنس الناعمة»(٢).

فالحرمان، مثل كل إكراه، يفجر طاقات الخيال الخلاقة إذا كان الإنسان المحروم شخصا موهوبا مثل خوصي دياث فيرناندث. وكذلك، زرع هذا الحرمان الذي فرض على الفتى التطواني العليل والمبدع في حي «باريو مالقة» تدريجيا حياة الانعزال والانطواء التي لازمته شابا ورجلا وكهلا وشيخا، زرع بذرات الإبداع المقبلة في الستينيات من القرن الماضي: «وكان الأصدقاء عندما ينتهون من تنظيف الدراجات وصيانتها، يتابع السّارد شريط الذكريات، يغادرون... وينطلقون في هيئة كوكبة إلى الضواحي: الملاليين، أو المضيق، أو مرتين، أو طريق طنجة. وكانت معاناتي تبدأ بمجرد ما يغيبون عن عيوني. حينذاك يكبر علي فضاء الدرب وأشعر بتفاهة شخصي بين دوره وأبوابه

---

(١) محمد أنقار، التركي: الرجل الذي طار بالدراجة، تطوان، مطابع الشويخ، ٢٠٠٠، الفصل الأول: «أنا والتركي وحلم الدراجة"، ص ٦ – ٧.

(٢) . خوصي دباث فرناندث، الحصن الخشبي، القصة الأولى، ص ٢٨.

ودرجاته، بل وأحسّ إحساسا غائرا بالقهر فلا يبقى لي مفر سوى العودة إلى البيت والاختلاف إلى غرفتي والانكباب على قراءة رواية أو قصة أو مجلة لعل القراءة تنسيني حرقة الحرمان. والحق أني لم أستطع نسيان ألم الحرقة على الرغم من مرور حوالي أربعين سنة على ذلك الإحساس...»[١]

وفي الحقيقة، قلة هم الكتاب المغاربة الذين تمكنوا بنجاح من المزاوجة بين البحث الجامعي الشاق والإبداع الأدبي الرفيع بشتى ألوانه الفنية. ولا شك عندي أن محمد أنقار كان واحدا من هؤلاء السعداء الذين سمحت لهم الرؤيا الجمالية التي حملوها معهم منذ فترة التكوين والفتوة في أوج فترة المراهقة المحرومة والمكبوتة بتجاوز نثرية العالم الموضوعي واليومي الرتيبة والعيش بامتلاء في عالم الإبداع والأدب المتجدّد.

***

لا أخفي ما كان يوجد بين «الجيل القديم» الذي صار يمثله محمد أنقار في فضاء آداب تطوان عندما ولجتها في منتصف التسعينيات من القرن الماضي و«الجيل الجديد» الذي كنت أجسّده وقتها مع كوكبة صغيرة من الأساتذة الشباب منهم تلميذه الموهوب وزميله الوفيّ محمد مشبال، حامل لواء بلاغته الرحبة على مدى عقدين من الزمن،[٢] لا أخفي ما كان يوجد من حذر وترقب وقلة اعتبار. فقد كانت الاختصاصات الجديدة، مثل اللسانيات والسرديات والسيميائيات، تفزع العسكر القديم الذي تشبع بتسلّط المتون والحواشي والذيول المخطوطة كل الفزع، وتدفعهم إلى أنواع من الصدّ والمقاومة والنكران والاستخفاف والهزء والكرّ والفرّ.

ورغم أن الأستاذ محمد أنقار كان من فئة المجدّدين بهذه الكلية بدون منازع،

(١) محمد أنقار، «أنا والتركي وحلم الدراجة»، ص ٩.

(٢) راجع مقال سهام البوظموسي، «مفهوم البلاغة وآفاقها الرحبة عند محمد مشبال» (قيد الطبع).

ومن المطلعين القلائل على منجزات العلوم الإنسانية بالغرب، بل ومن الحضريين المؤمنين بعظمة الآداب والفنون الجميلة، فإنه ظل يستشعر نوعا من الخطر والتفاهة في خطابنا المنهجي ودرسنا العلمي. ولا أنسى، في هذا المقام، ردّة فعله الغريبة من تنويهي الصّادق بمقالة جيّدة له عن «تجنيس المقامة»(١) افتتحت بها مجلة «فصول» القاهرية أحد أعدادها المتميزة سنة ١٩٩٤ وتصادف نشرها مع نشري لترجمة لي تقع في السيميائيات السردية بالعدد نفسه(٢). قال لي بهدوئه المعتاد وصبره النموذجي، وهو يقود بي سيارته الزرقاء الغامقة «بيجو ٣٠٩» من حارتنا باريو مالقة إلى رحاب الكلية بمرتيل، بين الروابي والسهول الخضراء التي تحفّ بها من جهة اليمين سلسلة جبال الريف الصّامدة، في صبيحة يوم مشرق وجميل: «لقد كتبتُها في أربعة أيام!»

كانت الرّسالة واضحة جدا لا تحتاج إلى أيّ تعليق أو استفسار: ليوناردو دي فانسي يُعجِزُ منافسه الشاب ميكائيل آنجلو بليّ قطعة حديد بقوة عضلاته المفتولة، وهو في سن الكهولة!

لكن الأمر تغير بعد ذلك كثيرا مع ابن حارتي، لا سيما قبيل تقاعده. إذ بدا الرجل وكأنه قد عزم على التخلي عن البحث الجامعي القنوط والمحبط بعدما وجد في الإبداع السردي (القصصي والروائي والمسرحي والسيرذاتي) ضالته المنشودة. وهو ما سمعتُه يقوله صراحة، في مكتبنا المشترك بالكلية مع محمد مشبال صاحب فكرة تجمّعنا بهذا المحراب العلمي، يقوله للأستاذ والمبدع المصري الراحل منذ شهور سيد بحراوي (ت ٢٠١٨) عند زيارته لتطوان.

ولربما كان من أمارات هذا التحوّل الإنساني التدريجي قبوله المشاركة في كتاب تكريم أستاذي البروفيسور أنور لوقا بدراسة نقدية هي، في الواقع، من أدّق ما كُتِب عن

(١) القاهرة، فصول (مجلة النقد الأدبي)، المجلد ١٣، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص ٩- ١٩.

(٢) أنور لوقا، «الحاج المرتاش»، ترجمة نزار التجديتي، فصول، ١٣/ ٣، ص ٢٥٧- ٢٦٧.

العلامة المصري الراحل، وأجمل ما قيل في حق أسلوبه النقديّ الطريّ والفاحص على الإطلاق: «الناقد والسّمة».[١]

وعندما أهداني روايته الضخمة، باريو مالقة (٢٠٠٧)، في طبعتها الأولى التي نشرت بتطوان، بعد سبع سنين كاملة من صدورها، كتب لي - رحمه الله - هذه الكلمات الرقيقة التي هي أشبه باعتراف أخير بصداقة لا تشوبها شائبة: «هذه رواية عن حارتنا المشتركة؛ في انتظار أن أزوّدك قريبا بنسخة أكثر تشذيبا وتنقيحا. طوبى لنا بحارتنا، وبكل موضع عشنا فيه سويّا (تطوان في ٢٥/ ١٢/ ٢٠١٤)».

***

لم يستسلم محمد أنقار أمام أسئلة جيلنا الحادة تارة وأجوبته المفرطة في المنهجية الشكلانية أحيانا كثيرة، لأنه ظل يؤمن في العمق بأن النقد الفعال لا يمكن أن ينفصل عن الرؤيا الفلسفية الكاشفة التي تفحص الإبداع الأدبي انطلاقا من أرضية إنسانية صلبة لا رخوة، وهذه الأرضية الثابتة لا يمكن أن تكون غير أرضية وجودنا الذاتي والعاطفي في جزء مخصوص من هذا العالم الكبير وحساسياته الجمالية ومستلزماته الفنية: «منذ أن ولدتُ وأنا في حالة احتضار دائم.. يمكنني أن أرى ما لا يراه سائر البشر.»، كما يقول السّارد في نهاية رواية المصري[٢].

لم يتخل محمد أنقار عن بلاغته أبدا، ميسمه الأنيق في عالم الماهدين وطوق نجاته في بحر النظريات النقدية الشرقية والغربية المتلاطم، تماما مثل التلميذ النجيب والصبيّ البريء سلاّم - أحد شخوص روايته باريو مالقة - الذي تخلّص من اتهامات الشرطة له بالانخراط في الشغب المدرسي وشططها الاستبدادي في سنوات الرّصاص

---

(١) محمد أنقار، «الناقد والسّمة»، مجلة سيميائيات، عدد ٥- ٦ (خاص بعنوان «أصداء متوسطية - تكريما لذكرى الأستاذ أنور لوقا»)، ٢٠١٠، ص ٢٧- ٥٤.

(٢) محمد أنقار، المصري، الرباط، منشورات الزمن، سلسلة روايات الزمن، رقم ٩، ٢٠٠٤، ص ١٧٩.

بـ«دفتر البلاغة» الذي ظل متمسكا به في مخفر الشرطة إلى حين خروجه سليما في منتصف الليل السّاكن[1].

وليس عندي أدنى شك في أن ما تركه الأستاذ المحبوب والصديق العزيز محمد أنقار من طلبة وزملاء نجباء وموهوبين داخل آداب تطوان وخارجها لأحسن دليل على الثمار العظيمة التي قطفها في حياته من شجرة البلاغة الباسقة التي زرع بذورها في أرض شمالية خصبة تصلّبت فجأة بمظاهر من التديّن الفلكلوري السخيف والعتاقة البليدة الوافدين عليها من الخارج. فقد استطاع بموهبته وعلمه وإنسانيته الفائقة أن يمدّ الجسور المتينة بين جيلين مختلفين من البلاغيين والنقاد المغاربة المجدّدين بأقصى شمال المغرب، أولئك الذين تمكنوا في ظروف ثقافية متباينة جدا من السفر إلى أرض الكنانة والاحتكاك بأساتذتها الكبار وربط صلات قوية بين المشرق والمغرب مجددا، كما حاولتُ تبيان ذلك في بعض المناسبات الثقافية[2].

---

(١) محمد أنقار، باريو مالقة، تطوان، مطبعة الأمل، ٢٠٠٧، الفصل ٦٧: «دفتر البلاغة»، ص ٣٦٣-٣٧٠، ص ٣٦٩: «أما سلاّم فلم يكن له عزاء إلا في دفتر البلاغة يفترشه وينام وهو جالس [في قاعة الكوميساريا المغلقة]».

(٢) نزار التجديتي، «بتتويج الدكتور محمد مشبال، جائزة الشيخ زايد تكرم جهود مدرسة البلاغة المغربية»، العلم الثقافي، الخميس ١٢ يوليوز ٢٠١٨، ص ٦-٧.

ملحق

ببليوغرافيا محمد أنقار

سعاد أنقار

أولا: الكتب النقدية

١ ـ بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ + منشورات باب الحكمة، تطوان، الطبعة الثانية، ٢٠١٦.

٢ ـ بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد، تطوان، ١٩٩٦ .

٣ ـ قصص الأطفال بالمغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ١٩٩٨ .

٤ ـ صورة عطيل، نادي الكتاب لكلية الآداب، تطوان، ١٩٩٩ .

٥ ـ الصورة السردية قدري، المركز الثقافي الأندلس، مرتيل، دجنبر ٢٠٠٤.

٦ ـ ظمأ الروح أو بلاغة السمات في رواية «نقطة النور» لبهاء طاهر، منشورات مرايا، طنجة، ٢٠٠٧ + مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨.

ثانيا: الروايات

١ ـ المصري، دار الهلال، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ + منشورات الزمن، الرباط، الطبعة الثانية، ٢٠٠٤.

٢ ـ باريو مالقة، مطبعة أم ـ الأمل، تطوان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧ + الطبعة الثانية، ٢٠٠٨ ـ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠ ـ منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٥.

٣ ـ شيخ الرماية، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٢ .

ثالثا: المجموعات القصصية

١ ـ زمن عبد الحليم، منشورات جمعية الأعمال الاجتماعية والثقافية لكلية الآداب، تطوان، ١٩٩٤.

٢ ـ مؤنس العليل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ بيروت، ٢٠٠٣.

٣ ـ الأخرس، مكتبة أم سلمى، تطوان، ٢٠٠٥.

٤ ـ سلسلة قصص للأطفال في ثلاثة كتيبات:

ـ الكتكت الرومي.

ـ الهاتف له ذراعان.

ـ حلم الأرجوحة.

منشورات صوت الطفل، تطوان، ٢٠٠٦.

٥ ـ البحث عن فريد الأطرش، منشورات باب الحكمة، تطوان، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ + الطبعة الثانية، ٢٠١٤.

٦ ـ يا مسافر وحدك، منشورات باب الحكمة، تطوان، ٢٠١٤.

رابعا: المقالات

١ ـ الأدب المغربي وشعر ما بعد النكسة (بالاشتراك مع محمد السولامي)، آفاق، ع٢، أبريل ١٩٦٩.

٢ ـ رد على نقد [الخطيب]، العلم الثقافي، س١،ع٢٩، ٢١/٨/ ١٩٦٩.

٣ ـ مصطلح «أدب الأطفال»، مجلة كلية الآداب، تطوان، س١،ع١، نوفمبر ١٩٨٦.

٤ ـ الوضعية الراهنة لقصص الأطفال بالمغرب، الدراسات النفسية والتربوية، ع٨، شتنبر ١٩٨٨.

٥ ـ الصورة الروائية والمتلقي، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦، خريف/ شتاء ١٩٩٢.

٦ ـ صورة طنجة في الرواية الإسبانية الحديثة، ضمن كتاب: طنجة في الآداب والفنون، مطبعة

النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٩٢.
٧ ـ الطفل المغربي وجمالية التلقي، ضمن كتاب: الأسرة والطفل في المجتمع المغربي المعاصر، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٩٢.
٨ ـ مقدمة كتاب: مقولات بلاغية في تحليل الشعر لمحمد مشبال، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ١٩٩٣.
٩ ـ نظرات من الشاطئ الآخر (حول كتاب اجبيلو)، العلم الثقافي، ٢/ ١/ ١٩٩٣.
١٠ ـ قصص الأطفال بين الخرافية والحس الاجتماعي، العلم الثقافي، ٦/ ٢/ ١٩٩٣.
١١ ـ الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، م١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣.
١٢ ـ «كانطينفلاس» وداعا، العلم، ع١٥٦٧٢، ٢/ ٧/ ١٩٩٣.
١٣ ـ معجم مصطلحات القصة المغربية (حول كتاب ع. مودن)، العلم الثقافي، ١٦/ ١٠/ ١٩٩٣.
١٤ ـ من القوالب الجاهزة إلى إنسانية «بحر الظلمات»، العلم الثقافي، ٢٥/ ١٢/ ١٩٩٣.
١٥ ـ «الزغننة» وإشكال التصوير المسرحي، العلم الثقافي، ١٢/ ٣/ ١٩٩٤.
١٦ ـ تجنيس المقامة، فصول، م١٣، ع٣، خريف ١٩٩٤.
١٧ ـ مقدمة كتاب: الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، ١٩٩٥.
١٨ ـ قصص الأطفال في المغرب بين الأدبية والتربية، العلم الثقافي، ٤/ ٣/ ١٩٩٥.
١٩ ـ السراب النقدي، العلم الثقافي، ١٥/ ٧/ ١٩٩٥.
٢٠ ـ ثلاثة أنواع من الصور، مواسم، ع٢/ ٣، ربيع/ صيف ١٩٩٥.
٢١ ـ حدود الواقعية في «أشياء لا تنتهي»، مواسم، ع٤، خريف ١٩٩٥.
٢٢ ـ قراءة في المقامة الجاحظية، الملحق الثقافي: الخضراء الأصيلة ـ طنجة، ٥/ ٨/ ١٩٩٥.
٢٣ ـ تجربتي مع ستيفن أولمان، العلم الثقافي، ٢٤/ ٢/ ١٩٩٦.
٢٤ ـ صورة البارودي، العلم الثقافي، ٢٨/ ١٢/ ١٩٩٦.
٢٥ ـ الصورة السينمائية والصورة الروائية، مجرة، ع٣، خريف ١٩٩٦.

٢٦ ـ دولار زيد، مواسم، ع٥/ ٦، شتاء ٩٥/ ربيع ١٩٩٦.
٢٧ ـ الرواية والتصوير البياني، المناهل، ع٥٤، مارس ١٩٩٧.
٢٨ ـ تشكيل الصورة في لغة قصص الأطفال بمنطقة الغرب، ضمن كتاب: منطقة الغرب المجال والإنسان، منشورات كلية آداب القنيطرة، ١٩٩٧.
٢٩ ـ مقدمة كتاب: بلاغة النادرة لمحمد مشبال، نادي الكتاب لكلية الآداب، تطوان، ١٩٩٨ + أفريقيا الشرق ٢٠٠٦.
٣٠ ـ القصة القصيرة: نزوع ذاتي واستشراف مستقبلي، آفاق تربوية، ع١٢، ١٩٩٨.
٣١ ـ عندما تعلن الصنعة القصصية عن نفسها، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ٥/ ٦/ ١٩٩٨.
٣٢ ـ عندما تعلن الصنعة القصصية عن نفسها (ملخص)، الملحق الثقافي للميثاق الوطني، ع٦٧٧٤، ٢١/ ٢٢ يونيو ١٩٩٨.
٣٣ ـ استراتيجية البحث في الصورة النثرية، الصورة، س١، ع١، خريف ١٩٩٨.
٣٤ ـ العفوية والصورة، دفاتر مهرجان تطوان الدولي للسينما، ٢/ ٩ أبريل ١٩٩٩.
٣٥ ـ السمة الطفولية في كتاب «عندلة»، مواسم، ع٩/ ١٠، صيف ٩٨/ خريف ١٩٩٩.
٣٦ ـ صورة الآخر بين العلم والنقد، أعمال ندوة «خطاب الغيرية: النظرية والتطبيق»، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ١٩٩٩.
٣٧ ـ البلاغة والسمة، فكر ونقد، ع٢٥، يناير ٢٠٠٠.
٣٨ ـ البحث عن «نقطة الضوء» عند الروائي بهاء طاهر، القدس العربي، ع٣٨٠٢، ٣/ ٨/ ٢٠٠١.
٣٩ ـ بلاغة الرواية: «واين بوث» نموذجا، فكر ونقد، ع٤١، شتنبر + مجلة كتابات، ع٣٠، صيف ٢٠١٨.
٤٠ ـ صورة مدينة، دفاتر مهرجان تطوان الدولي للسينما، ع٢، ربيع ٢٠٠١.
٤١ ـ تشريح نظرة هاربة، المناهل، ع ٦٦/ ٦٧، شتنبر ٢٠٠٢.
٤٢ ـ النقد والحب أو درس القعيد، القدس العربي، ع٤٢٤٠، ٧/ ١/ ٢٠٠٣.
٤٣ ـ نتف من ذكرياتي مع طنجة، الطنجيون، س٢، ع٥، شتاء ٢٠٠٣.

٤٤ ـ الثقافة المحلية باب العالمية (افتتاحية)، الطنجيون، س٢، ع٦، ربيع ٢٠٠٣.
٤٥ ـ أسئلة القصة القصيرة بالمغرب، مجلة قاف صاد، س١، ع١، ٢٠٠٤.
٤٦ ـ «أغنية عايشة» والانطباعية، وشمة،ع١، ماي/ يونيو/ غشت ٢٠٠٥.
٤٧ ـ التصوير المفارق في رواية «نخلة على الحافة» لجميل عطية إبراهيم، عمان (الأردن)، ع١٣٢، حزيران ٢٠٠٥.
٤٨ ـ أحمد بن يسف.. الواقعي المتأمل، ملامح ثقافية، ع٩، نوفمبر ٢٠٠٥ + العلم الثقافي، ٢٠/ ٤/ ٢٠٠٦.
٤٩ ـ رواية «خزي» لكويتزي: أو بلاغة التصوير بالتناوب، القدس العربي، ع٥٢٣١، ٢٤/ ٣/ ٢٠٠٦.
٥٠ ـ النقد الذي يهدي، العبارة، ع١، صيف ٢٠٠٦.
٥١ ـ نظم الحكايات، مجرة، ع٩، صيف ٢٠٠٦.
٥٢ ـ التلميذ. القصة. القراءة، فكر ونقد، ع٦١، شتنبر ٢٠٠٦.
٥٣ ـ صورة الدحروش الشامخة، ضمن كتاب: محمد دحروش مسيرة مسرحية متوهجة، مؤسسة المسرح الأدبي، تطوان، ٢٠٠٦.
٥٤ ـ نجيب محفوظ ونحن المغاربة، الصحيفة، ع٤٧، ٨/ ١٤ شتنبر ٢٠٠٦.
٥٥ ـ «نعناع الجناين» لخيري شلبي، القدس العربي، ٦/ ٤/ ٢٠٠٧.
٥٦ ـ صورة من رواية «واحة الغروب» لبهاء طاهر، القدس العربي، ٢٤/ ٤/ ٢٠٠٧.
٥٧ ـ مجموعة «صدى النسيان» ومسحة التصوير المحفوظي، عمان، ع١٤٣، أيار ٢٠٠٧.
٥٨ ـ صورة المهاجر في الرواية المغربية المكتوبة بالإسبانية، الرافد، ع١١٩، يوليو ٢٠٠٧.
٥٩ ـ المدن التي تلهم صورا، مجرة،ع١٠، ربيع ٢٠٠٧.
٦٠ ـ باريو مالقه، العلم، ٢٦/ ٩/ ٢٠٠٧.
٦١ ـ صورة من رواية «شهرزاد على بحيرة جنيف» لجميل عطية إبراهيم، الهلال، أكتوبر ٢٠٠٧ + العلم الثقافي، ٦/ ١٢/ ٢٠٠٧.
٦٢ ـ القشعريرة: صورة من رواية واحة الغروب لبهاء طاهر، العلم الثقافي، ١٥/ ١١/ ٢٠٠٧.

٦٣ ـ عندما تتحدى الصفحة البيضاء الكاتب، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٥، مايو ٢٠٠٧.
٦٤ ـ متى سنجلس في المقهى يا مصطفى؟، العرب الأسبوعي، ٩/ ٨/ ٢٠٠٨.
٦٥ ـ الشذرة الحكيمة، جريدة روافد، ع١١، مارس/ أبريل ٢٠٠٨.
٦٦ ـ رواية «تفاحة الصحراء» لمحمد العشري: للتأمل لا للأكل، جريدة النهار البيروتية، أبريل ٢٠٠٨.
٦٧ ـ صور كالنسيم، ملامح ثقافية، من ٢٠/ ١٢/ ٢٠٠٨ إلى ٨/ ١/ ٢٠٠٩.
٦٨ ـ مفهوم الصورة عند بيرسي لوبوك، بلاغات، ع١، شتاء ٢٠٠٩.
٦٩ ـ «مقبرة» تحاور الرواية الاستعمارية، مجرة، ع١٢، خريف ٢٠٠٧ + جريدة العرب الأسبوعي ٨/ ٨/ ٢٠٠٩.
٧٠ ـ الوجه الآخر للصورة، عمان، ع١٦٧، أيار ٢٠٠٩.
٧١ ـ «السرد ذاكرة» كتاب مصطفى يعلى، الأحداث المغربية، ٤-٥/ ٧/ ٢٠٠٩.
٧٢ ـ مقدمة كتاب: صورة الآخر في الخيال الأدبي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس، ٢٠٠٩.
٧٣ ـ الترغي وتودوروف، الشمال، ع٤٨٦، من ٢٨/ ٧ إلى ٣/ ٨/ ٢٠٠٩.
٧٤ ـ مقدمة أول رسالة جامعية نوقشت بالمغرب عن قصص الأطفال، مجرة، ع١٥، خريف ٢٠٠٩.
٧٥ ـ «سليمان بالقمر» بين التخييل والإقناع، مجرة، ع١٥، خريف ٢٠٠٩.
٧٦ ـ مقدمة كتاب: استبداد الصورة، شاعرية الرواية العربية لعبد الرحيم الإدريسي، منشورات مركز الصورة، ٢٠٠٩.
٧٧ ـ الصورة الروائية وآفاق التجنيس، ضمن كتاب: الرواية المغربية وقضايا النوع السردي، منشورات جامعة ابن طفيل بالقنيطرة بدعم من المركز الوطني للبحث العلمي والتقني، ٢٠١٠.
٧٨ ـ أستاذي المكي مغارة، الشمال، ع٥٠٩، ٥/ ١١ يناير ٢٠١٠.

٧٩ ـ أديب ليس أيقونة، المنعطف الثقافي، ٢٩-٣٠/ ٥/ ٢٠١٠ + مجرة، ع١٨، ٢٠١٠.
٨٠ ـ الفوضى والدراما. وشمة، ع٥، شتاء ٢٠١٠.
٨١ ـ من يخاف فيرجينيا وولف، وشمة، ع٦، شتاء ٢٠١١.
٨٢ ـ عن رضوان احدادو.. وعن الأدب المغربي، جريدة الشمال، ١٤-٢٠/ ٦/ ٢٠١١.
٨٣ ـ كيليطو منقذا، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٥٢، غشت ٢٠١١.
٨٤ ـ المقامة في درجة الصفر، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٥٣، شتنبر ٢٠١١.
٨٥ ـ ظاهرة المحلية في السرد المغربي، عن الكتب، ع٤/ ٥، خريف ٢٠١١ / شتاء ٢٠١٢.
٨٦ ـ أربعة مشاهد غير نقدية، عن الكتب، ع٤/ ٥، خريف ٢٠١١/ شتاء ٢٠١٢.
٨٧ ـ الشريط الوثائقي: لزوم التقرير وغواية الدراما، وشمة، ع٧، شتاء ٢٠١٢.
٨٨ ـ ما بين الفلسفة والأدب من اتصال، الاتحاد الاشتراكي، ١٦/ ١٠/ ٢٠١٢ + أخبار اليوم، ٢٥/ ٩/ ٢٠١٢.
٨٩ ـ تجارب نقدية حرة، مجرة، ع٢١، خريف ٢٠١٢.
٩٠ ـ الناقد والسمة، سيميائيات، ع٥/ ٦، ٢٠١٠ + ضمن كتاب: أنور لوقا والاستغراب الإيجابي، المركز العربي للدراسات الغربية، القاهرة، ٢٠١٣.
٩١ ـ الصورة الروائية (كتاب مصطفى الورياغلي)، عن الكتب، ع٧، دجنبر ٢٠١٣.
٩٢ ـ مقدمة كتاب: مفهوم الصورة عند الجاحظ في كتاب البيان والتبيين، محمد العناز، دار العين للنشر، مصر، ٢٠١٣.
٩٣ ـ عن الدائرة، في «دائرة الكسوف»، ضمن كتاب: أعشاب المستنقع (أبحاث في التجربة القصصية لمصطفى يعلى)، دار الأمان، الرباط، ٢٠١٣.
٩٤ ـ مقامات الزمخشري بين الرحابة والقيد، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٧٥، يوليوز ٢٠١٣.
٩٥ ـ محمد الصباغ، الحوار المرجأ، أخبار اليوم، ٢٤/ ٧/ ٢٠١٣.
٩٦ ـ «ساق البامبو» لسعود السنعوسي.. فيض الحكمة!، القدس العربي، ٢٥/ ٧/ ٢٠١٣ + مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٧٦، غشت ٢٠١٣.

٩٧ ـ تداعيات السيرة الذاتية في كتاب: «كأنها مصادفات» لمحمد الميموني، أخبار اليوم، ع١١٣٥، غشت ٢٠١٣.

٩٨ ـ «موت موظف» لتشيخوف، مجلة الكلمة، (مجلة إلكترونية)، ع٧٧، دجنبر ٢٠١٣.

٩٩ ـ لغة تتجاوز الكلمات.. بصدد رواية «السيميائي»، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٧٨، أكتوبر ٢٠١٣.

١٠٠ ـ محمد المسعودي يَلِـج الكونَ القصصي بمجموعة: سانشو بانشا يدخل المدينة، القدس العربي، ٠٥/ ١٠/ ٢٠١٣ + قاب قوسين الالكترونية ٣/ ١٠/ ٢٠١٣.

١٠١ ـ سينما فيكتوريا، وشمة، ع٨، شتاء ٢٠١٣.

١٠٢ ـ لوازم القص عند يوسف إدريس، مجموعة «لغة لآي آي» نموذجا، قاف صاد،ع١٠، يونيو ٢٠١١ + الكلمة (مجلة إلكترونية)،ع٨٠، دجنبر ٢٠١٣.

١٠٣ ـ البحث عن مصادر رواية جبلية، ضمن كتاب: التراث في جبال الريف: واقع وآفاق، إصدار المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، ٢٠١٣.

١٠٤ ـ كأنها مصادفات: محمد الميموني، عن الكتب، ع٨/ ٩، نوفمبر ٢٠١٣/ فبراير ٢٠١٤.

١٠٥ ـ بصدد رواية «يوميات عام سيئ» لكويتزى: بلاغة الشيوخ، القدس العربي، ٧/ ١/ ٢٠١٤.

١٠٦ ـ الصورة السينمائية والصورة الروائية، وشمة، ع٩/ ١٠، شتاء ٢٠١٤.

١٠٧ ـ عن القيم التربوية في شريط هاري بوتر في مدرسة السحرة، وشمة، ع٩/ ١٠، شتاء ٢٠١٤.

١٠٨ ـ مقدمة كتاب: حمائم وأشواك للطيب الوزاني، ٢٠١٤.

١٠٩ ـ تنويعات على ظاهرة المحلية، ضمن كتاب: في شعرية القصة القصيرة، منشورات دار الأمان، الرباط، ٢٠١٤.

١١٠ ـ منطق الحجاج، منطق الطير، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٩٣، يناير ٢٠١٥.

١١١ ـ الكتابة وقتل الأم، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٩٤، فبراير ٢٠١٥.

١١٢ ـ الصورة.. الأنا، الآخر، أخبار اليوم، ٢/ ٢/ ٢٠١٥.

١١٣ ـ إشكالية العلمي والأدبي في كتاب «الصورة»..الأنا، الآخر، أخبار اليوم، ٥/ ٣/ ٢٠١٥.

١١٤ ـ الصورة ومراوغة المعضلات، أخبار اليوم، ع١٦٢٠، ١٠/ ٠٣/ ٢٠١٥.

١١٥ ـ امرأة على خلفية البحر، أخبار اليوم، ٢٧/ ٣/ ٢٠١٥.

١١٦ ـ صورة الكاتب في شبابه، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع١٠٢، أكتوبر ٢٠١٥.

١١٧ ـ نزف صوت صمت نصف طائر، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٩٧، ماي ٢٠١٥.

١١٨ ـ وهم الصورة الثابتة، وشمة، ع١١/ ١٢، شتاء ٢٠١٥.

١١٩ ـ كتب «القارئ»، وشمة، ع١١/ ١٢، شتاء ٢٠١٥.

١٢٠ ـ العشيقة ومهارة القرد، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع١٠٤، دجنبر ٢٠١٥.

خامسا: القصص القصيرة

١ ـ العزلة والشبح، العلم، ٢٥-٢٦/ ٩/ ١٩٦٦.

٢ ـ الفم، العلم، ١٩/ ١٢/ ١٩٦٦.

٣ ـ لحظة حرجة، العلم، ١٣/ ٣/ ١٩٦٧.

٤ ـ الزلزال، العلم، ١٩٦٧.

٥ ـ الشهيد، العلم، ٢٤/ ٤/ ١٩٦٧.

٦ ـ ألم الاحتضار، العلم، ٢٨/ ٨/ ١٩٦٧ + الملحق الثقافي (الاتحاد الاشتراكي) ٢٨/ ٨/ ١٩٦٧.

٧ ـ الزميل عباس، العلم، ٩/ ١٠/ ١٩٦٧.

٨ ـ الحزن والغربة، العلم، ٢/ ٦/ ١٩٦٧.

٩ ـ حكاية، العلم، ٢٦/ ٥/ ١٩٦٧.

١٠ ـ عين الطفل مبللة، العلم، ٨/ ٣/ ١٩٦٨.

١١ ـ كتابة الهمزة، العلم، ٦/ ٥/ ١٩٦٨.

١٢ ـ الطباشير، العلم، ١٤/ ٧/ ١٩٦٩.

١٣ ـ الصيد والصخور، آفاق، ع١، يناير ١٩٦٩.

١٤ ـ في انتظار حبيبتي، العلم الثقافي، س١، ع١٨، ٦/ ٦/ ١٩٦٩.
١٥ ـ الفيل والنملة، العلم الثقافي، ٢١/ ١١/ ١٩٩٢.
١٦ ـ القطتان والطفل، العلم الثقافي، ١٠/ ٧/ ١٩٩٣.
١٧ ـ كلمات الليل، العلم الثقافي، ١٩/ ٣/ ١٩٩٤.
١٨ ـ رقية التي أخطأت في الحساب، العلم الثقافي، ٢٥/ ٦/ ١٩٩٤.
١٩ ـ السكر وعواقبه، العلم الثقافي، ١٧/ ١٢/ ١٩٩٤.
٢٠ ـ عملية تسلل، العلم الثقافي، ١/ ٤/ ١٩٩٥.
٢١ ـ العشق، العلم الثقافي، ١٦/ ١٢/ ١٩٩٥.
٢٢ ـ بحر الشاون، العلم الثقافي، ٢٠/ ١/ ١٩٩٦.
٢٣ ـ أكلة الجن، العلم الثقافي، ٢/ ٢/ ١٩٩٦.
٢٤ ـ الدمى، العلم الثقافي، ٢٥/ ١/ ١٩٩٧.
٢٥ ـ الولادة القيصرية، العلم الثقافي، ٢٦/ ٤/ ١٩٩٧.
٢٦ ـ حكاية الطبول الثلاثة، مواسم، ع٧/ ٨، شتاء ١٩٩٧/ ربيع ١٩٩٨.
٢٧ ـ الصبي ذو الرأس الكبير، آفاق، ١٩٩٩ + بيان اليوم، ١٩/ ٨/ ١٩٩٩.
٢٨ ـ أنا وهو، القدس العربي، ع٣٨٣٢، ١٧/ ٩/ ٢٠٠١.
٢٩ ـ العلم نور، القدس العربي، ع٣٨٧٧، ٣٠/ ١٠/ ٢٠٠١.
٣٠ ـ هدية، طنجة الأدبية، ع٨، دجنبر ٢٠٠٤.
٣١ ـ زنقة النجاة، العلم الثقافي، بتاريخ ٢٣/ ٢/ ٢٠٠٦.
٣٢ ـ لجنة المناقشة، العبارة، ع١، صيف ٢٠٠٦.
٣٣ ـ فصل من رواية عبد الإله الإسكافي، مجرة، ع١١، يوليو ٢٠٠٧.
٣٤ ـ قطة الخلاء، القدس العربي، ٢١/ ٢/ ٢٠٠٨ + العلم الثقافي، ١٣/ ٠٣/ ٢٠٠٨.
٣٥ ـ بلغ سلامي إلى عايدة، آفاق، ع٧٥، دجنبر ٢٠٠٧ + القدس العربي، ٢٨/ ١١/ ٢٠٠٨.
٣٦ ـ الدمية المفككة (قصة للأطفال)، مجرة، ع١٥، خريف ٢٠٠٩.

٣٧ـ الفصل الأول من رواية «شيخ الرماية»، عن الكتب، ع٣، شتاء ٢٠١١.
٣٨ـ عين شكوح، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٤٩، مايو ٢٠١١.
٣٩ ـ بالمناسبة.. أين اختفى فريد الأطرش؟، طنجة الأدبية، ٣٠/ ٠٧/ ٢٠١٢ + القدس العربي ٢٧/ ٠٧/ ٢٠١٢ + مجلة إبداع القاهرية، ع٢٣، صيف ٢٠١٢ + الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٦٤، غشت ٢٠١٢.
٤٠ ـ رياح التيتانيك، القدس العربي، ٢٥/ ٩/ ٢٠١٢.
٤١ ـ مقهى الفيشاوي، القدس العربي،٧/ ١٠/ ٢٠١٢.
٤٢ ـ وردية أم أختها؟ القدس العربي، ٢٩/ ١/ ٢٠١٣.
٤٣ ـ مبدأ التقية، الزمان (اللندنية)، س١٥، ع٤٤٥٧، ٢١/ ٣/ ٢٠١٣.
٤٤ ـ دكتور حسين، قاب قوسين (مجلة إلكترونية)، ٢٨/ ٦/ ٢٠١٣+ القدس العربي، ٢/ ٩/ ٢٠١٣.
٤٥ ـ اللوبر، القدس العربي، ١٣/ ١٠/ ٢٠١٣.
٤٦ ـ عيد ميلاد سعيد، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٧٩، نوفمبر ٢٠١٣.
٤٧ ـ قميص محمود درويش، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٨٧، يوليوز ٢٠١٤.
٤٨ ـ الجلسة الخضراء، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٨٣، مارس ٢٠١٤.

سادسا: المسرحيات

١ ـ الببوش أو أكلة الحلزون، مطبعة إمبريما مادري، تطوان، ٢٠٠٩.

سابعا: الحوارات

١ - .Entrevista con Dr. Anakar, El Puente, N 13, 4/1994
٢ ـ القاص المغربي محمد أنقار، أحمد بن شريف، القدس العربي، ع١٧٤٥، ٢/ ٢/ ١٩٩٥.
٣ - Entrevista: Dr Mohamed Anakar, Anas Ben Salah, El Nuevo Puente, .N8, Febrero 1995

٤ ـ مواجهة النص الأدبي مع الدكتور محمد أنقار، مصطفى يعلى، مجرة، س١، ع٢، صيف ١٩٩٦.

٥ ـ في حوار مع القاص والباحث محمد أنقار، العياشي أبو الشتاء، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ١٩/ ١٢/ ١٩٩٦ + الاتحاد الاشتراكي، ع٦١٢٣، ١٦/ ٥/ ٢٠٠٠.

٦ ـ حوار مع الدكتور محمد أنقار، العلمي الدريوش ومصطفى الرواص، الصورة، س١، ع١، خريف ١٩٩٨.

٧ ـ حوار مع الدكتور محمد أنقار، ع.السلام دخان، الملحق الثقافي للميثاق الوطني، ٢٦- ٢٧/ ٩/ ١٩٩٩.

٨ ـ الدكتور محمد أنقار لطنجة الأدبية، حميد البقالي، طنجة الأدبية، ع٦/ ٧، أكتوبر ٢٠٠٤.

٩ ـ الروائي والناقد المغربي د. محمد أنقار: معيار الصورة مرادف لطلب الحقيقة، محمد سعيد الريحاني، القدس العربي، ع٥٦٧٦، ٣٠/ ٨/ ٢٠٠٧ + العلم الثقافي، ٤/ ١٠/ ٢٠٠٧.

١٠ ـ الباحث المغربي محمد أنقار.. عبد السلام دخان، الزمان، ع٢٨٠١، ١٩/ ٩/ ٢٠٠٧.

١١ ـ الروائي المغربي قال للمساء، عبد السلام دخان، المساء، ٢٨/ ١٠/ ٢٠٠٨.

١٢ ـ حوار مع الدكتور محمد أنقار، محمد الأمين مشبال، الجسر الشمالي، ع١٢، ١٤- ٢٨/ ٦/ ٢٠١٠.

١٣ ـ الأديب المغربي محمد أنقار، حوار جريدة بيان اليوم، ٢٣/ ١٠/ ٢٠١١.

١٤ ـ في حوار مع الأديب والأكاديمي المغربي محمد أنقار، محمد العناز، الاتحاد الاشتراكي، ١٤/ ٦/ ٢٠١٢ + القدس العربي، ٠٢/ ٠٧/ ٢٠١٢.

١٥ ـ الكاتب المغربي محمد أنقار: هناك «شيء ما» ينقص الرواية المغربية!، محمد البغوري، القدس العربي، ع٧٣٧٧، ٧/ ٣/ ٢٠١٣.

١٦ ـ حوار مع محمد أنقار، محمد مشبال، ضمن كتاب: مصر في عيون المغاربة، المركز العربي للدراسات الغربية، القاهرة، ٢٠١٣.

١٧ ـ في حوار مع الأستاذ والباحث محمد أنقار، محمود عبد الغني، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، ٢٧/ ٩/ ٢٠١٣.

١٨ ـ مكاشفة نقدية، حوار مع الدكتور محمد أنقار، عبد السلام دخان، مجرة، ع٢٢/ ٢٣، ٢٠١٣.

١٩ ـ حوار مع الأديب محمد أنقار، فاطمة الزهراء الرغيوي، عن الكتب، عدد مزدوج، ٨/ ٩ نوفمبر ٢٠١٣/ فبراير ٢٠١٤.

٢٠ ـ حوار مع محمد أنقار، محمد البغوري، ضمن كتابه: عطر القراءة وإكسير الكتابة، مطبعة سليكي إخوان، طنجة، ٢٠١٤.

٢١ ـ الناقد والروائي المغربي محمد أنقار، فاطمة الزهراء المرابط، مجلة الصقيلة،ع٤/ ٥، مارس/ أبريل٢٠١٦ + المنعطف الثقافي، ٨/ ١٤ مارس ٢٠١٨.

٢٢ ـ حوار مع أ. د. محمد أنقار عن الرواية وصورتها وقضايا أدبية وتربوية أخر، مكاشفات في الأدب والفن والإعلام، أسماء التمالح، المطبعة السريعة، القنيطرة، ٢٠١٧.

ثامنا: المترجمات

١ ـ الصورة الأدبية: بعض الأسئلة المنهجية (بالاشتراك مع محمد مشبال)، ستيفن أولمان، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٤، شتاء ١٩٩٠.

٢ ـ جمال فاس، إنريكي غومث كاريو، المجلة المغربية للدراسات الإسبانية، ع١، يناير ١٩٩١.

٣ ـ فتنة تطوان الساحرة، ثيسار خواروس، المجلة المغربية للدراسات الإسبانية، ع٢، ١٩٩١.

٤ ـ أنطونيوني، ميشيل سيرسو، مجلة ملتقى تطوان السينمائي السابع، ٢٧ مارس/ ٣ أبريل ١٩٩٣.

٥ ـ يتموضع في عالم من الود الدائم، بيدرو مارتينيث مونطابث، مواسم، ع٤، خريف ١٩٩٥.

٦- La gata del retiro, Revista tres orillas, nº 11-12, 2008.

٧- Vientos del Titanic, Revista dos orillas, nº 3-4, 2013

٨- ¿Apropósito.. dónde se escondió Farid El Atrach?, Revista dos orillas, nº 3-4, 2013 + nº 30-31, 2018.

٩ ـ خطيئة إهمال (قصة قصيرة)، أنا ماريا مطوطي، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٨٩، شتنبر ٢٠١٤.

١٠ ـ الحصن الخشبي (رواية)، خوصي دياث فرناندث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.

كتابات حول محمد أنقار

سعاد أنقار

١ ـ [حول قصة لحظة حرجة]، إدريس الخوري، العلم، ٢٥/ ٣/ ١٩٦٧.

٢ ـ «ألم الاحتضار» والمثالية الرمزية، إبراهيم الخطيب، العلم، ١١/ ٩/ ١٩٦٧.

٣ ـ مسألة الذات والانفعال في (الزلزال)، إبراهيم الخطيب، العلم، ٣١/ ٧/ ١٩٦٧.

٤ ـ نقد قصص العدد الماضي، إبراهيم الخطيب، آفاق، ع٢، أبريل ١٩٦٩.

٥ ـ رسالة مفتوحة إلى محمد أنقار، إبراهيم الخطيب، العلم الثقافي، ٢٩/ ٨/ ١٩٦٩.

٦ ـ صورة المغرب في الرواية الإسبانية خلال الحماية، مصطفى يعلى، العلم الثقافي، ٢٥/ ٢/ ١٩٧٩.

٧ ـ فن قصص الأطفال بالمغرب، العربي بن جلون، العلم الثقافي، ٤/ ٨/ ١٩٨٤.

٨ ـ قصص الأطفال في المغرب، العربي بن جلون، كتاب: جدال سجال، مكتبة المعارف، الرباط ١٩٨٦.

٩ ـ الطفل المغربي وجماليات التلقي، تغطية: بلحمري عائشة، الحوار الأكاديمي والجامعي، ع٣، مارس ١٩٨٨.

١٠ ـ ملخص ندوة: ثقافة الطفل بالمغرب، العلم، ٢٠/ ٩/ ١٩٨٨.

١١ ـ قصص الأطفال بالمغرب، العربي بن جلون، العلم، ٢٧/ ١١/ ١٩٨٥.

١٢ ـ ملخص ندوة: الأسرة والطفل في المجتمع المغربي، مصطفى حسني، العلم، ١٠/ ٣/ ١٩٨٨.

١٣ ـ نقد الأدب الطفلي بالمغرب، الزوهري عبد الهادي، أنوال، ٢/ ٨/ ١٩٩١.

١٤ ـ النقد والحقيقة، الحبيب الدايم ربي، أنوال، ١/ ١٠/ ١٩٩٢.

١٥ ـ «الفيل والنملة» أو انكسار الحب، محمد مشبال، العلم الثقافي، ١٢/ ١٢/ ١٩٩٢.
١٦ ـ «الفيل والنملة» أو انكسار النقد، عمر الخالدي، بيان اليوم الثقافي، ٣١/ ٧/ ١٩٩٣.
١٧ ـ البحث عن حداثة أخرى، محمد مشبال، العلم الثقافي، ٣١/ ٧/ ١٩٩٣.
١٨ ـ رد على مقال، عبد الرحيم مودن، العلم الثقافي، ٣١/ ٧/ ١٩٩٣.
١٩ ـ كتاب جديد عن رواية الحماية الاسبانية، محمد مشبال، الجسر، ع١٢، مارس ١٩٩٤.
٢٠ ـ التحليل الأسلوبي لصورة الآخر الروائية، محمد مشبال، العلم الثقافي، ٢/ ٤/ ١٩٩٤.
٢١ ـ صورة المغرب في الرواية الإسبانية، العربي هروشي، الاتحاد الاشتراكي، ٥/ ٥/ ١٩٩٤.
٢٢ ـ عن صورة المغرب في الرواية الإسبانية، حميد لحميداني، الزمن، ع٢١، ٧-٢٠/ ١١/ ١٩٩٤.
٢٣ ـ زمن عبد الحليم، أحمد محفوظ، الجهة، ع١٣، ٢١/ ١١/ ١٩٩٤.
٢٤ ـ زمن عبد الحليم، محمد مشبال، الجسر، ع١٨، نوفمبر ١٩٩٤.
٢٥ ـ الرؤية الجمالية في زمن عبد الحليم، محمد مشبال، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ١٣/ ١/ ١٩٩٥.
٢٦ ـ العتبة، العياشي أبو الشتاء، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ١٣/ ١/ ١٩٩٥.
٢٧ ـ El otro visto por el otro, El nuevo puente, n8, febrero 1995.
٢٨ ـ Lectura crítica de la estructura de la imagen en la novela, Dina El Edrissi, El Puente, N30, Diciembre 1995.
٢٩ ـ صورة المغرب في الرواية الإسبانية، الزمن، ع٢٨، ٢٠/ ٢-٥/ ٣/ ١٩٩٥.
٣٠ ـ تجربة الكتابة التصويرية من خلال زمن عبد الحليم، جمال الدين بن حيون، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ١٧/ ٣/ ١٩٩٥.
٣١ ـ جماليات النمط الواقعي في الأدب، محمد مشبال، مواسم، ع٤، خريف ١٩٩٥.
٣٢ ـ قصص الأطفال بين الأدبية والتربية، عبد الإله الصغير، مغرب الشمال، ٢٣/ ٤-١٣/ ٥/ ١٩٩٥.

٣٣ـبناء الصورة في الرواية الاستعمارية، ابراهيم الأندلسي، الاتحاد الاشتراكي، ٢١/ ١٢/ ١٩٩٥ .
٣٤ـ قراءة في كتاب: صورة المغرب في الرواية، محمد البالي، الغد، ع٣، يناير ١٩٩٦ .
٣٥ـ الصورة الروائية، العياشي أبو الشتاء، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ٩/ ١/ ١٩٩٦ .
٣٦ ـ ترجمة كتاب استيفن أولمان الصورة في الرواية، محمد بوخزار، الشرق الأوسط، ١١/ ١/ ١٩٩٦.
٣٧ـ الرواية والتصوير البياني، ملخص، العلم الثقافي، ٢٤/ ٥/ ١٩٩٦ .
٣٨ـ بلاغة النص المسرحي، الصادق بنعلال، القدس العربي، ١٤/ ٨/ ١٩٩٦ .
٣٩ـ الصورة الروائية والصورة السينمائية، يوسف خليل السباعي، الضمير، س١، ع٤، شتنبر ١٩٩٦.
٤٠ ـ بلاغة النص المسرحي، محمد مشبال، الجسر الثقافي، ع٣، شتنبر ١٩٩٦ .
٤١ ـ قراءة في كتاب محمد أنقار بناء الصورة، محمد مشبال، الجسر الثقافي، ٧/ ١/ ١٩٩٦ .
٤٢ ـ هجرة التشبيه إلى ممالك السرد، رشيد برهون، العلم الثقافي، ٧/ ١٢/ ١٩٩٦ .
٤٣ ـ تماثل النص والمكان، محمد مشبال، مجرة، ع٣، خريف ١٩٩٦ .
٤٤ ـ الفانتازيا الغرائبية في زمن عبد الحليم، محمد أحمد المسعودي، كتابات معاصرة، ع٢٩، ١٩٩٧.
٤٥ ـ زمن عبد الحليم لمحمد أنقار، شرف الدين ماجدولين، العلم الثقافي، ٢٤/ ٥/ ١٩٩٧ .
٤٦ - La rhétorique du texte Théâtral, Hassan Aiduni, Al Bayane, 9/3/1996.
٤٧ ـ بصدد قصة الولادة القيصرية، عبد السلام ناس عبد الكريم، العلم الثقافي، ٥/ ٧/ ١٩٩٧ .
٤٨ ـ بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، عبد الواحد العسري، مواسم، ع٨/ ٧، شتاء ١٩٩٧/ ربيع ١٩٩٨.
٤٩ ـ بين العلم والتعالم، عبد الرحيم مودن، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ١٢/ ٦/ ١٩٩٨.
٥٠ ـ المتخيل الروائي والمتخيل السينمائي، يوسف خليل السباعي، العلم، ١٥/ ٦/ ١٩٩٨ .

٥١ ـ جديد محمد أنقار: قصص الأطفال بالمغرب، أ.م، الجسر، ع٥٥، أكتوبر ١٩٩٨.
٥٢ ـ النقد الأدبي والرواية الكولونيالية، محمد مشبال، الصورة، س١، ع١، خريف ١٩٩٨.
٥٣ ـ بلاغة قصة الطفل: قراءة في قصص الأطفال بالمغرب لمحمد أنقار، محمد مشبال، فكر ونقد، ع٢٢، أكتوبر ١٩٩٩.
٥٤ ـ قصص الأطفال بالمغرب، عبد الله بديع، الملحق الثقافي للميثاق الوطني، ١٧-١٨/ ١٠/ ١٩٩٩.
٥٥ ـ الصورة المسرحية من المعيار الشعري إلى التساند، محمد الصبان، المنظمة، ١٥/ ٩/ ١٩٩٩.
٥٦ ـ صورة المغرب في الرواية الإسبانية، إسماعيل العثماني، القدس العربي، ٧/ ١٢/ ١٩٩٩.
٥٧ ـ بلاغة المكاشفة في كتاب بلاغة النص المسرحي، امحمد مكروم الطالبي، المربي، ع٩، شتاء ١٩٩٩.
٥٨ ـ Enfance et récit, Le Temps du Maroc, N205, du 1er Octobre 1999.
٥٩ ـ تكريم كاتب تطوان والمغرب، عبد المجيد الورداني، الشمال، ٣١/ ١ - ٦/ ٢/ ٢٠٠٠.
٦٠ ـ التركي: الرجل الذي طار بالدراجة، د. محمد خلوق التمسماني، العلم، ١٢/ ٣/ ٢٠٠٠.
٦١ ـ محمد أنقار، د.إسماعيل العثماني، الاتحاد الاشتراكي، ١٥/ ٤/ ٢٠٠٠.
٦٢ ـ «باريو مالقه»: سحر الرواية المشتبه، عبد الرحيم الإدريسي، مجلة آفاق، ع٧٩/ ٨٠، أبريل/ ماي ٢٠٠٠.
٦٣ ـ عندما تصبح الكتابة اعترافا بالجميل، عبد اللطيف البازي، الشمال، ع٣١، ١٣-١٩/ ٠٦/ ٢٠٠٠ + الثقافة المغربية، ع٣٠/ ٣١، فبراير ٢٠٠٧ + الشمال، من٢٩/ ٠١ إلى ٠٤/ ٠٢/ ٢٠٠٨.
٦٤ ـ جدلية الكتابة والقراءة في تجربة الدكتور محمد أنقار القصصية، مصطفى العبدلاوي الورياغلي، بيان اليوم، ٦/ ٩/ ٢٠٠٠.
٦٥ ـ سباق المسافات الأدبية، رشيد برهون، العلم الثقافي، ٦/ ١/ ٢٠٠١.
٦٦ ـ التركي: الرجل الذي طار بالدراجة، ع. خ. ت، الشمال، ع٦١، ٩ - ١٥/ ١/ ٢٠٠١.

٦٧ ـ صورة عطيل، محمد الإدريسي، الصورة، س٣، ع٣، شتاء ٢٠٠١.
٦٨ ـ استبطان الطفولة قصصيا، شرف الدين ماجدولين، البحرين الثقافية، ع٣٠، أكتوبر ٢٠٠١.
٦٩ ـ عن صورة المغرب في الرواية الاسبانية، حميد لحمداني، الصورة، س٤، ع ٤، شتاء ٢٠٠٢.
٧٠ ـ «المصري»... وشقاء محاكاة نجيب محفوظ، فيصل دراج، الحياة (اللندنية)، ع١٤٩٠٢، ١٤/ ١/ ٢٠٠٤.
٧١ ـ «المصري» رواية الولع المغربي بأدب نجيب محفوظ وشخصياته، صلاح فضل، الحياة (اللندنية) ع١٤٨٩٨، ١٠/ ١/ ٢٠٠٤.
٧٢ ـ المدينة والسراب الروائي: قراءة في رواية «المصري» لمحمد أنقار، شرف الدين ماجدولين، العلم الثقافي، ٢٨/ ٢/ ٢٠٠٤.
٧٣ ـ نجيب محفوظ في رواية مغربية، محمد المسعودي، القدس العربي، ١٥/ ١/ ٢٠٠٤.
٧٤ ـ نجيب محفوظ ظالما، عبد المنعم الجداوي، مجلة الهلال، ع٣، مارس ٢٠٠٤.
٧٥ ـ القاهرة في رواية تطوانية، عبد القادر الإدريسي، العلم، ١٨/ ٧/ ٢٠٠٤.
٧٦ ـ سمة اللغة المجازية في «مؤنس العليل»، حميد البقالي، القدس العربي، ٧/ ٩/ ٢٠٠٤.
٧٧ ـ ثلاث روايات، أحمد فضل شبلول، ميدل إيست أونلاين (مجلة إلكترونية)، ٢٠٠٤.
٧٨ ـ «المصري» رواية مغربية مستوحاة من عوالم نجيب محفوظ تجري حوادثها في تطوان، محمد بوخزار، الشرق الأوسط، ع٩٤٨٧، ١٨/ ١١/ ٢٠٠٤.
٧٩ ـ سمات التصوير الروائي في «المصري» لمحمد أنقار، محمد المسعودي، العلم الثقافي، ٢٥/ ١٢/ ٢٠٠٤.
٨٠ ـ المدينة والسراب الروائي: قراءة في رواية «المصري» لمحمد أنقار، شرف الدين ماجدولين، عمان، ع١١٢، تشرين أول ٢٠٠٤.
٨١ ـ مؤنس العليل في زمن عبد الحليم، محمد بلال أشمل، الحوار المتمدن (مجلة إلكترونية)، ٤/ ١/ ٢٠٠٥.

٨٢ ـ بين تطوان والقاهرة، حسن الرميد، Sur2, Janvier ٢٠٠٥.
٨٣ ـ دراسة تطبيقية في «مؤنس العليل»، الحسن الغشتول، العلم الثقافي، ٥/ ٣/ ٢٠٠٥.
٨٤ ـ «المصري» محمد أنقار أو رواية المكان، أحمد رزيق، ملامح ثقافية، س٢،ع٦، مارس ٢٠٠٥.
٨٥ ـ رواية «المصري» سرد العتبات المهجنة، محمد أبو العلا، فكر وإبداع (ملحق الاتحاد الاشتراكي) ع٧٨٨٨، ١٨/ ٣/ ٢٠٠٥.
٨٦ـ سطوة الحنين في رواية «المصري»، عبد السلام دخان، المنعطف الثقافي، ٢٥/ ٣/ ٢٠٠٥.
٨٧ـ رواية المصري لمحمد أنقار، محمد العربي الناصر، القبس الشمالي، ع٣، يونيو ٢٠٠٥.
٨٨ ـ البعد الإنساني ودلالته في مجموعة «مؤنس العليل» السكر وعواقبه نموذجا، عماد الورداني، جسور (موقع إلكتروني)، س١،ع٤، يونيو ٢٠٠٥.
٨٩ ـ الأخرس لمحمد أنقار وبلاغة التوليف القصصي، خالد أقلعي، ملامح ثقافية، س٢،ع٨، يوليوز ٢٠٠٥ + العلم الثقافي، ٢٤/ ٠٢/ ٢٠٠٥.
٩٠ ـ قراءة في مجموعة مؤنس العليل القصصية، عبد الرحيم الشاهد، المنعطف الثقافي، ٢٩/ ٠٧/ ٢٠٠٥.
٩١ ـ سمات التصوير الروائي في «المصري»، محمد المسعودي، أوان، ع١٠، ٢٠٠٥.
٩٢ ـ أسئلة الرواية في «المصري»، مصطفى الورياغلي، أوان، ع٦، ٢٠٠٥.
٩٣ ـ المصري لمحمد أنقار: رواية مغربية عن الولع بمحفوظ، ضمن كتاب: لذة التجريب الروائي، صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ٢٠٠٥.
٩٤ ـ دين عليك (قصيدة)، محمد العمري، ملامح ثقافية، ع١٠، يناير ٢٠٠٦.
٩٥ ـ كواليس القراءة والكتابة في رواية «المصري»، بوشعيب الساوري، القدس العربي، س١٧، ع٥١٩٤، ٠٩/ ٠٢/ ٢٠٠٦.
٩٦ ـ عن مفهوم البلاغة عند محمد أنقار، محمد مشبال، روافد، ع١، فبراير ٢٠٠٦.
٩٧ ـ المدينة وصورتها أو السراب الروائي: «المصري» لمحمد أنقار، شرف الدين ماجدولين،

ضمن كتاب: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما قراءة في التجليات النصية، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

٩٨ ـ سمة الطفولة أفقا للرؤية والتصوير: «زمن عبد الحليم» لمحمد أنقار، شرف الدين ماجدولين، ضمن كتاب: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما قراءة في التجليات النصية، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

٩٩ ـ محمد أنقار أو فن التطريز القصصي، نجيب العوفي، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي (فكر وإبداع)، ١٧/ ٠٣/ ٢٠٠٦.

١٠٠ ـ جمالية المكان في رواية «المصري»، محمد المعلمي، ملامح ثقافية، ع١١، مارس/ أبريل ٢٠٠٦.

١٠١ ـ رواية «المصري»: سيرة الذات، سيرة المدينة، م.ت، كواليس، ١-٣٠/ ٠٦/ ٢٠٠٦.

١٠٢ ـ رواية «المصري» لمحمد أنقار، عبد السلام دخان، جريدة الزمن، ع٢٥٠٨، ٢٣/ ٠٩/ ٢٠٠٦.

١٠٣ ـ نحو مقاربة بلاغية للنص المسرحي، جميل حمداوي، ديوان العرب (مجلة إلكترونية)، ٢١ تشرين الأول ٢٠٠٦.

١٠٤ ـ Acercamiento a la influencia del Quijote en la literatura árabe, M.Bouissef Rekab, En el libro: De Cervantes y el Islam, 2006.

١٠٥ ـ قراءة في «قصص الأطفال بالمغرب» لمحمد أنقار، خالد أقلعي، عمان، ع١٣٨، كانون الأول ٢٠٠٦.

١٠٦ ـ الأخرس، محمد العناز، ملامح ثقافية، ع١٢، دجمبر ٢٠٠٦/ يناير ٢٠٠٧.

١٠٧ ـ محمد أنقار والمربي الفاضل، جميل عطية إبراهيم، الأهالي، ع١٣٣٦، ١٨ يوليو ٢٠٠٧.

١٠٨ ـ الكتابة ورحم التخلق، سعيد الحنصالي، رباط الكتب (مجلة إلكترونية)، ع١، ٢٠٠٧.

١٠٩ ـ قصص الأطفال وهاجس التجنيس: قراءة في «قصص الأطفال بالمغرب»، خالد أقلعي، العلم الثقافي، ١٤/ ٠٦/ ٢٠٠٧ + مجلة مصر المحروسة (مجلة إلكترونية)، القاهرة، ١٧/ ٠٤/ ٢٠١٨.

١١٠ ـ صورة تطوان في رواية المصري: تقاطع الواقع والتخييل، محمد مشبال، مجرة، ع١١، يوليوز ٢٠٠٧.
١١١ ـ جينيالوجيا المكان في رواية «المصري» لمحمد أنقار، أحمد حافظ، مجرة، ع١٠، ربيع ٢٠٠٧.
١١٢ ـ نجيب محفوظ في رواية مغربية (قراءة في رواية المصري)، محمد المسعودي، القدس العربي، ٢٠٠٨.
١١٣ ـ حوار الثقافات في رواية تطوانية، عبد القادر الإدريسي، العلم الثقافي، ١٣/ ٠٣/ ٢٠٠٨.
١١٤ ـ باريو مالقة لمحمد أنقار، الفردي والاجتماعي في رواية تسائل التاريخ، خالد البقالي القاسمي، القدس العربي، ٢٩/ ٠٣/ ٢٠٠٨.
١١٥ ـ سردية الافتتان في رواية «المصري»، مصطفى الورادي، روافد، ع١١، مارس/ أبريل ٢٠٠٨ + الاتحاد الاشتراكي، ٣/ ٢/ ٢٠١٢.
١١٦ ـ صورة عطيل لمحمد أنقار: تساند المكون والسمة، يوسف الريحاني، مسرحنا، ع٣٥، ١٠/ ٠٣/ ٢٠٠٨.
١١٧ ـ «باريو مالقة» للروائي محمد أنقار، مصطفى الورياغلي، العرب القطرية، ع٧٢٤٥، ١٣/ ٠٤/ ٢٠٠٨.
١١٨ ـ في كتابه الجديد «ظمأ الروح»: محمد أنقار يقرأ بهاء طاهر، محمد المسعودي، العرب القطرية، ٢٧/ ٠٤/ ٢٠٠٨.
١١٩ ـ مفهوم الإنشائية المقارنة قراءة في كتاب بناء الصورة، عبد الواحد التهامي العلمي، صحيفة الوكاد الإلكترونية، ٢٦/ ٠٤/ ٢٠٠٨.
١٢٠ ـ صورة الآخر في ثلاث تجارب نقدية، محمد مشبال، الرافد، ع١٣١، ٢٠٠٨.
١٢١ ـ أنقار مؤرخ تطوان الرابع، محمد العربي المساري، جريدة روافد، شتنبر ٢٠٠٨.
١٢٢ ـ حدود المكان وأحفار الذاكرة وأبعاد التخييل في محكيات «باريو مالقة» لمحمد أنقار، عبد السلام ناس عبد الكريم، القدس العربي، ١١/ ٨/ ٢٠٠٨.

١٢٣ ـ الرواية الجديدة في شمال المغرب وصدمة التحولات، خالد أقلعي، عمان، ع١٦٠، تشرين أول ٢٠٠٨.
١٢٤ ـ البلاغة والجمالية الروائية في رواية المصري لمحمد أنقار، عبد الرحيم جيران، مجلة الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٢٥، يناير ٢٠٠٩.
١٢٥ ـ بناء الصورة في الرواية الاستعمارية.. صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مصطفى يعلى، ضمن كتاب: السرد ذاكرة، الرباط، ٢٠٠٩ + مجلة مصر المحروسة (مجلة إلكترونية)، القاهرة، ١٧/ ٠٤/ ٢٠١٨.
١٢٦ ـ الببوش أو أكلة الحلزون لمحمد أنقار، محمد العناز، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع٢٨، أبريل ٢٠٠٩.
١٢٧ ـ «زمن عبد الحليم» للقاص المغربي «محمد أنقار»، حسن اليملاحي، المساء، ٠٩/٠٨/٢٠٠٩.
١٢٨ ـ الراوي خلف الشخصية، محمد مشبال، الدوحة، س٢، ع١٧، مارس ٢٠٠٩.
١٢٩ ـ باريو مالقة لمحمد أنقار، هشام مشبال، بلاغات، ع١، شتاء ٢٠٠٩.
١٣٠ ـ سحر السينمائي في رواية (باريو مالقة) لمحمد أنقار، محمد المعلمي، الشمال، ع٤٧٨، ٢-٨/ ٦/ ٢٠٠٩.
١٣١ ـ حول كتاب: بناء الصورة، محمد مشبال، ضمن كتاب: صورة الآخر في الخيال الأدبي، كلية الآداب، فاس، ٢٠٠٩.
١٣٢ ـ الحقيقة الضائعة عند الدكتور محمد أنقار في رواية (باريو مالقة) ـ ٢ ـ، محمد العربي الفتوح، القلم، س٤، ع١٤، ١٦/ ٠٧-٣١/ ٠٨/ ٢٠٠٩.
١٣٣ ـ صور الخوف أو بلاغة التدرج في رواية «باريو مالقة» لمحمد أنقار، هشام مشبال، مجلة بلاغات، ع١، ٢٠٠٩.
١٣٤ ـ قراءة في رواية المصري، بوشعيب الساوري، ضمن كتاب: رهانات روائية، جذور للنشر، الرباط، ٢٠٠٧.

١٣٥ ـ باريو مالقة لمحمد أنقار، سعيد يقطين، عن الكتب، ع١، فبراير/ مارس ٢٠١٠.
١٣٦ ـ الببوش أو أكلة الحلزون لمحمد أنقار، يوسف الريحاني، عن الكتب، ع١، فبراير/ مارس ٢٠١٠.
١٣٧ ـ قصص الأطفال بالمغرب، مصطفى الضو، مجرة، ع١٥، خريف ٢٠٠٩.
١٣٨ ـ باريو مالقا: حيوات حافلة، محمد أغبالو، جريدة طنجة، ع٣٥٧٤، ٦/ ٣/ ٢٠١٠.
١٣٩ ـ نحو بلاغات نوعية، محمد مشبال، ضمن كتابه البلاغة والأدب، دار العين للنشر، مصر، ٢٠١٠.
١٤٠ ـ بلاغة الرواية وسلطة البعد الجمالي، محمد مشبال، ضمن كتابه البلاغة والأدب، دار العين للنشر، مصر، ٢٠١٠.
١٤١ ـ قراءة في أدب الكاتب المغربي محمد أنقار الروائي: أشواق الذات وسلطة الواقع، مصطفى الورياغلي، القدس العربي، ١٥/ ٥/ ٢٠١٠.
١٤٢ ـ رواية «باريو مالقة» والنظرة الجديدة للمكان المألوف، زهور كرام، الرافد، ع١٥٤، ٢٠١٠.
١٤٣ ـ عن الكتابة عند محمد أنقار، محسن الزكري، الجريدة الأولى، ٢٦/ ٦/ ٢٠١٠.
١٤٤ ـ المشرق المتخيل، شرف الدين ماجدولين، الثقافة المغربية، ع٣٤، يناير ٢٠١٠.
١٤٥ ـ نجيب محفوظ مغربيا من خلال رواية «المصري»، نجيب العوفي، طنجة الأدبية، ع٣٠، أكتوبر ٢٠١٠.
١٤٦ ـ قراءة نقدية على المحك (ظمأ الروح)، عبد اللطيف الزكري، العلم الثقافي، ٢٣/ ١٢/ ٢٠١٠.
١٤٧ ـ «ظمأ الروح» قراءة في رواية بهاء طاهر: المفاهيم النقدية حين توضع على المحك، عبد اللطيف الزكري، القدس العربي، ٢٢/ ١٢/ ٢٠١٠.
١٤٨ ـ صورة الكتابة في رواية المصري لمحمد أنقار، شهيدة العزوزي، أنفاس (موقع إلكتروني)، ٢٠/ ٦/ ٢٠١١.

١٤٩ ـ «صورة الآخر» بين التاريخ والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي، مصطفى الورياغلي، مجرة، ع٢١، خريف ٢٠١٢.
١٥٠ ـ رواية باريو مالقا، حكاية هامش يتمرد على هامشيته، الزهرة حمودان، المجلة الثقافية الجزائرية (موقع إلكتروني)، ٣٠/ ١١/ ٢٠١٢.
١٥١ ـ هامش كولونيالي خلفي قراءة في رواية باريو مالقة لمحمد أنقار، يحيى بن الوليد، الكلمة (مجلة إلكترونية)،ع٧٠، فبراير ٢٠١٣.
١٥٢ ـ الزمن والكينونة: الفنتازيا والغرائبية في «زمن عبد الحليم» لمحمد أنقار، محمد المسعودي، الكتابة (موقع إلكتروني)، ٠١/ ١١/ ٢٠١٣
١٥٣ ـ «المصري» رواية تحتفي بالأمكنة، عبد الجبار العلمي، ضمن كتابه: الرواية العربية الجديدة وأزمة الإنسان العربي، المركز العربي للدراسات الغربية، القاهرة، ٢٠١٣.
١٥٤ ـ رواية «شيخ الرماية» لمحمد أنقار: الواقعي والتاريخي، محمد المسعودي، القدس العربي، ٢٣/ ٥/ ٢٠١٣.
١٥٥ ـ La amistad, Fernando de Ágreda, Tamuda, 16-31/12/2006 + Revista dos orillas, III-IV, 2013.
١٥٦ ـ الهوى المصري والمغامرة الروائية، محمد مشبال، ضمن كتابه: مصر في عيون المغاربة، المركز العربى للدراسات الغربية، القاهرة، ٢٠١٣.
١٥٧ ـ السيرة في معرض الرواية، قراءة في رواية «شيخ الرماية»، عبد السلام ناس عبد الكريم، العلم الثقافي، ١٨/ ٧/ ٢٠١٣.
١٥٨ ـ شيخ الرماية لمحمد أنقار: رواية الكشف والتأصيل والاختلاف، عبد السلام ناس عبد الكريم، القدس العربي، ٢٢/ ٨/ ٢٠١٣.
١٥٩ ـ شيخ الرماية، عماد الورداني، عن الكتب، نوفمبر ٢٠١٣/ فبراير ٢٠١٤.
١٦٠ - Cheikh Al Rimaya, Abdelatif Cheikh، عن الكتب، نوفمبر ٢٠١٣/ فبراير ٢٠١٤.

١٦١ ـ محمد أنقار مبدعا وناقدا، محمد البغوري، رسالة الأمة، ٧-٨/ ١٢/ ٢٠١٣.
١٦٢ ـ محمد أنقار رائد مشروع الصورة الروائية في الوطن العربي، جميل حمداوي، رسالة الأمة، ٢١-٢٢/ ١٢/ ٢٠١٣.
١٦٣ ـ شيخ الرماية والحكاية المؤجلة، عماد الورداني، القدس العربي، ٩/ ١/ ٢٠١٣ + رسالة الأمة ١١-١٢/ ١/ ٢٠١٣.
١٦٤ ـ محمد أنقار والصورة المقارنة، جميل حمداوي، من كتاب: بلاغة الصورة الروائية أو المشروع النقدي العربي الجديد، منشورات الزمن، ٢٠١٤.
١٦٥ ـ الإبحار في الصورة بمجداف السرد: نظرات في تجربة محمد أنقار الإبداعية. عبد السلام ناس عبد الكريم، القدس العربي، ٠٧/ ٠٤/ ٢٠١٤ + العلم الثقافي، ٦/ ٢/ ٢٠١٤.
١٦٦ ـ يا «مسافر وحدك» قصص التيه الإنساني، محمد أحمد أنقار، أخبار اليوم، ١١/ ١١/ ٢٠١٤.
١٦٧ ـ أبلاغة قديمة.. أم هي الاستعارة التي بها نحيا، علي الساحلي، أخبار اليوم، ١٤/ ١١/ ٢٠١٤ + الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، ٢٤/ ١١/ ٢٠١٤.
١٦٨ ـ قراءة في كتاب «بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية» للدكتور محمد أنقار، امحمد أمحاور، مجلة الذاكرة الوطنية، ع٢٦، يناير ٢٠١٥.
١٦٩ ـ رواية «المصري» للمغربي محمد أنقار تجمل «استثنائية» المكان، محمد العربي هروشي، القدس العربي، ٢٠/ ٠٥/ ٢٠١٦.
١٧٠ ـ شيخ الرماية/ شيخ الكتابة.. السرد والهوية (١)، سعيد جبار، الأحداث المغربية، س١٨، ع٥٩٢٩، ١٥/ ٠٦/ ٢٠١٦.
١٧١ ـ الهوى التطواني في رواية «المصري»، للروائي المغربي محمد أنقار، عبد الجبار العلمي، ثقافات (موقع إلكتروني)، ٣١/ ٠٣/ ٢٠١٦.
١٧٢ ـ مقاربة الصورة القصصية في أدب الأطفال عند الباحث المغربي محمد أنقار، جميل حمداوي، الألوكة (موقع إلكتروني)، ٨/ ١١/ ٢٠١٦.

١٧٣ ـ نزار التجديتي، «من الأدب القومي إلى الأدب العالمي: نحو تصوّر جديد للعلاقات بين الأدبين انطلاقا من مبحث الصوريات ونظرية الشبائه السيميائية»، ضمن كتاب أعمال الندوة بعنوان **الدرس المقارني وتحاور الآداب**، الجزء الثالث، أشرف عليه وأعده للنشر وقدم له عمر مقداد الجمني، تونس، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس/ دار نقوش عربية، ٢٠١٦، ص ١١-٢٨.

١٧٤ ـ رسالة إلى صديق، قصيدة لأحمد تسوكي أحرميم، ديوان أزهار الرميم، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ٢٠١٧.

١٧٥ ـ باريو مالقة بتطوان أثر العابر ولسان المكان، عبد الجواد الخنيفي، هسبريس (جريدة إلكترونية)، ٧/ ١/ ٢٠١٧.

١٧٦ ـ أصداء القاهرة في مدينة تطوان، رضا شحاتة أبو المجد، الكلمة (مجلة إلكترونية)، ع١٢٦، أكتوبر ٢٠١٧.

١٧٧ ـ الصورة الروائية والصورة السينمائية، محمد فاتي، القدس العربي، ٢٠/ ١١/ ٢٠١٧.

١٧٨ ـ تحية محمد أنقار، يحيى بن الوليد، العربي، ١٦/ ٠٢/ ٢٠١٨.

١٧٩ ـ محمد أنقار .. شغف الكتابة وجدل ثقافتين، يسري عبد الله، الحياة (اللندنية)، ٢٥/ ٠٢/ ٢٠١٨.

١٨٠ ـ محمد أنقار والتحليل النصي للكون الأدبي، الصادق بنعلال، العمق المغربي (جريدة إلكترونية)، ٢٥/ ٢/ ٢٠١٨.

١٨١ ـ ألم الصورة ووهج الإبداع محمد أنقار والمسار المزدوج، محمد العناز، الحياة (اللندنية)، ٢/ ٣/ ٢٠١٨.

١٨٢ ـ د. محمد أنقار أيقونة قيم، مصطفى يعلى، المنعطف الثقافي، ٨/ ١٤ مارس ٢٠١٨.

١٨٣ ـ لا الرحلة اكتملت ولا الدرب انتهى، عبد الرحيم الإدريسي، مجلة كتابات، ع٣٠، صيف ٢٠١٨.

١٨٤ ـ يقول معلمي، خالد أقلعي، مجلة كتابات، ع٣٠، صيف ٢٠١٨.

١٨٥ ـ شهادة، محمد السولامي، مجلة كتابات، ع٣٠، صيف ٢٠١٨.
١٨٦ ـ محمد أنقار.. إنسانا ومبدعا باحثا، مصطفى يعلى، مجلة كتابات، ع٣٠، صيف ٢٠١٨.
١٨٧ ـ تطوان في إبداعات محمد أنقار، أحمد المريني، هسبريس (جريدة إلكترونية)، ١٠/ ٠٦/ ٢٠١٨.
١٨٨ ـ الأبعاد المنقبية الصوفية في رواية «شيخ الرماية» لمحمد أنقار، محمد أفيلال، مجلة مصر المحروسة (مجلة إلكترونية)، القاهرة، ١٧/ ٠٤/ ٢٠١٨.
١٨٩ ـ رسالة إلى الصديق محمد أنقار الإنسان المبدع والباحث، مصطفى يعلى، مجلة مصر المحروسة (مجلة إلكترونية)، القاهرة، ١٧/ ٠٤/ ٢٠١٨.
١٩٠ ـ سردية التوجس ومفارقة البحث عن الألفة في «البحث عن فريد الأطرش» محمد المسعودي، مجلة مصر المحروسة (مجلة إلكترونية)، القاهرة، ١٧/ ٠٤/ ٢٠١٨.
١٩١ ـ الحصن الخشبي رواية تكشف تناقضات الحرب والإنسان، أحمد رجب، ميدل إيست أون لاين، ٢٠١٨/ ٠٢/ ١٣.
١٩٢ ـ جثث عمودية تحركها آلية غامضة تختبئ في حصن الغزاة، أحمد رجب، جريدة العرب، س٤٠، ع١٠٩٠١، ١٥/ ٢/ ٢٠١٨.
١٩٣ ـ نحو بلاغة القيم في قصة «حلم الأرجوحة» لمحمد أنقار، محمد أحمد أنقار، ضمن كتاب: إشكالات تنزيل القيم في المدرسة المغربية، منشورات المركز الدولي للأبحاث والدراسات العربية، الدار البيضاء، وكلمات للنشر والطباعة والتوزيع، الرباط، ٢٠١٨.



الباحثون المشاركون

إسماعيل مشبال
رشيد غسول
رفعت الكنياري
سامي سليمان
سعاد أنقار
سعاد مسكين
سعيد جبار
طارق رضى
عبد الرحمن التمارة
عبد الفضيل أدراوي
محمد ابن عياد
محمد الشحات
محمد المسعودي
محمد مشبال
مصطفى الورياغلي
نزار التجديتي
يوسف الريحاني

بَلاغَـةُ الصُّورَة محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد

بتأمل وقراءة الممارسة النقدية والإبداعية لمحمد أنقار ندرك أن هناك تصورا للبلاغة يخرجها من دائرة التوجُّه الصارم والدقيق الذي نهجته منذ القدم، إلى آفاق أرحب وأكثر إنسانية؛ فما البلاغة سوى تلك النقطة التي تلتقي فيها "الصورة" بالموقف الإنساني المراد تصويره، وعلى البلاغي هنا أن يدرك أن وظيفته تكمن في تفسير هذه الصورة، ليس باعتبارها صنعة جمالية شكلية يمكن تعرّفها بمجموعة من القوانين اللغوية والجمالية فقط، ولكن باعتبارها رؤية للإنسان. لا يختزل أنقار البلاغة في المعرفة بتقنيات الخطاب التي يمكن تجريدها في قوائم، ولكنه يوسِّعها لتصبح معرفة بالسمات الجمالية التي اهتدى إليها المبدع في صياغته لتجربته في هذا العالم، ولن تكون هذه السمات بالطبع مجرد تقنيات شكلية متواترة في الخطابات، بقدر ما تكون مظاهر ينصهر فيها الشكل بالرؤية الإنسانية.

في هذا الكتاب -الذي يحاور فكر وإبداع محمد أنقّار- نفتح أفقا جديدا للتفكير في بلاغة أدبية أكثر رحابة وإنسانية..

محمد مشبال

دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 877 4655 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com
darkonoz.almarefa darkonoz darkonoz

COVER DESIGN MOHAMMAD AYYOUB محمد أيوب

ISBN 995774780-0
789957747800